

الرومانتيكية مآلها ومآعليها

مختارات من جميع
روبرت جلكنر
وجيرالد إنسكو

ترجمة
د. أحمد حمدي محمود

مراجعة
أحمد خاكي



الكتابة العربية

الرومانتيكية
مآلها وما عليها

الرومانتيكية مآلها ومآ عليها

مقارنات مع
روبرت جلكنز
وجيرالد إنسكو

ترجمة
د. أحمد حمدي محمود
مراجعة
أحمد خافي



البيت العربي للشأن الكتاب

١٩٨٦

الاخراج الفنى

زهور السلام شاكر سعيد

إهداء

الى الدكتور ثابت الفندى

استاذى الجليل وصديقى العزيز الذى أشرف
على رسالتى « الفلسفة الرومانتيكية والقيم
الجمالية » •

مقدمة

كان في نيتي ان اكتب تمهيدا مسهيا لكتاب الرومانتيكية الذي صنعه روبرت جلنكر وجيرالد انسكو ، بعد ان اختارا افضل ما كتب عن الرومانتيكية باللغة الانجليزية فيما يقرب من المائة عام . وقد ايد الأستاذ الكبير احمد خاكي مراجع الكتاب ، متعه الله بالصحة والعافية هذه الفكرة .

ولكنني بعد ان راجعت تجارب طبع الكتاب بعد خمس عشرة سنة من الانتهاء منه ، أيقنت ان ابة اضافية قد تسيء الى الكتاب أكثر مما يحسن اليه .

وقد يصح ان اتحدث في هذا التمهيد عن بعض مسائل على هامش موضوع الكتاب ، واولها تطلعي ان تكون هذه الدراسة متنوعة الجامعة ذات نفع لمن يكترون الكلام عن الرومانتيكية ، بل وينعتون بعض أدبائنا من المحدثين وحتى من القدامى بهذا الاسم ، وغالبا تفهم الرومانتيكية على انها اسراف في العاطفية ، كما يبين من وصفنا للقصص والروايات التي ترجمت في بداية القرن وظننا انها من امهات الأدب الرومانتيكي العالمي ونسبنا الي بعضها كما جدولين مثلا أهمية تفوق قدرها الحقيقي ، لانها من سقط متاع الأدب الفرنسي ، وأغلب المثقفين الفرنسيين لم يسمعوها عن مؤلفها الفونس كار ، الذي كان من فرسان الانارة في بعض المجلات الفرنسية ، والنموذج الثاني هو « الام فرتو » لجورج الذي ابتعدت ترجمته كثيرا عن أصله الذي يمثل موقفا أصيب به الشباب الأوربي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر إبان ما يدعى بحركة الانفاضة الماسففة « Sturm und Drang » التي سبقت الحركة الرومانسكية بالمئات واختلقت عنها في أشياء كثيرة . اذ كانت تسعى للوغ المحال ، وتبحث الشباب على الوديع في غرامات مستحيلة ، كما حدث في فرتو ، ولكن كل هذه الاماني قد اختفت وراء اسلوب بليغ بعيدنا الى عهد ابن العبد وابن المتفجع .

والأمر بالمثل في حالة الشعر ، فلقد اطلقنا اسم الرومانتيكية على
بعض المدارس ، وفي مقدمتها مدرسة أبولو الشهيرة ، وتوهمنا وجود
أوجه شبه بين شعراء كشيلى وبين شعرائنا العرب . كل هذا لأنه
الف ديوانا سماه ثورة الاسلام The Revolt of Islam (١٨١٨)
لعله نشد فيه القرابة وحدها .

وانعكست اساءة فهم معنى الرومانتيكية في مسألة هامة وهي
اعادة تسمية الرومانتيكية بالرومانسية نسبة الى رومانس . وعندما
نطلع على الحركة الرومانتيكية وندرسها دراسة فاحصة سيتبين لنا
ان تيار الولوج بالرومانس أو مفامرات القرون الوسطى لم يمثل أكثر
من تيار واهن من تيارات الرومانتيكية العديدة ، وإذا صلح هذا
المصطلح في عالم الأدب فإنه لن يصلح يتانا في نواح مثل الفلسفة والتاريخ،
وحتى في الموسيقى ، وإذا ناسب انجنترا ، فإنه لن يناسب فرنسا
او اسبانيا او ايطاليا على الاطلاق .

ولو افترضنا ان كتابا عربيا ذكرت فيه كلمة « رومانسية »
ترجم الى لغة اوربية ، فاقطب الظن ان هذه الكلمة مستترجم حين ذاك
الى رومانسك وليس الى رومانتيكية . واننى احيل القارئ الى مقال
هام للمفكر الأمريكى لوفجوى ضمن المقالات المترجمة ، لأنه يبين
الأخطاء الناجمة عن اساءة تسمية الحركات الفنية ، ومن ثم فمن
الواجب حتى لا يساء فهم الرومانتيكية ان يبقى المصطلح الأجنبى على
حاله دون تغيير ، كما فعلنا عند ترجمة أسماء الحركات الفنية الكبرى
كالباروك والروكوكو والسيرالية ... الخ . تصوروا لو ان انسانا
ترجم « السيرالية » الى « ما فوق الواقعية » هل يفهمه أحد . ان هذه
الأسماء تبقى في جميع اللغات بلا ترجمة ، ولم يكن الانجليز عاجزين
عن ترجمة كلمة « رينسانس » الفرنسية الى مقابلها الانجليزى
rebirth ، ولكنهم عزفوا عن ذلك حرصا على الأمانة ، ووجب
احترام المسميات العالمية ، مهما كانت حافلة بالأخطاء ، اى انها تعامل
نفس معاملة أسماء الاعلام .

لا بأس اذن من بقاء كلمة « رومانسية » ما دامت قد نجحت حتى
في لغتنا الدارجة في الدلالة عن معانى العاطفية والقرابية والفزلية
والخيالية والوهمية ، اى كل ما ينسب الى كلمة « رومانس » ،

وما دام الأدباء يميلون إليها لعلوبة جرسها ورقته ، على أن لا نخلط بينها وبين كلمة رومانتيكية التي أصبح لها معنى علمي محدد وهو الحركة الفكرية والفنية والأدبية التي عرفت أوروباً زهاء مائة سنة من أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر ، ولا يجوز علمياً تحويرها ، أو تعريبها ، أو نسبتها إلى أجيال وأفراد بعيدين عنها .

وكما ذكر المصنفان : لقد ركزا الاختيار على ناحية الرومانتيكية في الأدب بوجه عام ، وعلى الأدب الانجليزي بخاصة . وبقيت مجالات كثيرة لم يرد ذكرها في المختارات . ويكفي أن نذكر أن الثورة الفرنسية ذاتها قد اعتبرت عند بعض المؤرخين مظهراً من مظاهر الرومانتيكية . وعلى هذا فإننا ما زلنا بحاجة إلى العديد من المؤلفات أو المترجمات في الرومانتيكية ، لكي نعرف دورها في الفلسفة والفن التشكيلي والموسيقى التي يقال أنها كلها رومانتيكية .

أحمد حمدي محمود

تمثل هذه المجموعة من المقالات والمقتطفات أول محاولة للجمع بين الأقوال الكلاسيكية - من والتر باتر حتى الحاضر - في موضوع الرومانتيكية بعامة ، وطبيعة الحركة الرومانتيكية الانجليزية بخاصة . واستلزمت هذه الفاية استبعاد عدد من المقالات الممتازة التي تناولت الكتاب كأفراد ، بعد تفضيل تلك التي تركزت على تعريف الحركة في جملتها ، وعلى تقديرها وتقدها ، أو على الدفاع عن مثلها ، وجمالياتها ، واسلوبها . وكان الاختيار شاقا ، حتى بالنسبة لهذه الفاية ، لأن هناك دراسات ممتازة عديدة منشورة ، كلها تشهد باستمرار حيوية الموضوع ، والحاجة . وتعكس المقالات المتضمنة - بالإضافة الى ذلك - غابتين أخريين : الأولى - ذكر أكبر قدر مستطاع من وجهات النظر الخاصة بالمشكلة ، مع تجنب أى تكرار بلا موجب للنظرات النقدية أو العقائدية . الثانية - الكلام عن فسحة زمنية متسعة بقدر الامكان حتى يتبين ما في هذه البقعة الجرداء ظاهريا من الأفكار والمعتقدات المتصارعة (ولعل بعضها يؤدي بالضرورة الى نهايات نقدية وفكرية مسدودة) من اتجاه تقدمى واضح يمكن لمحة ، دليلا على بدء بزوغ بشائر نظام وسط القوضى . فمن بين وجوه الاختلاف الواسعة بين الباحثين والنقاد ، تبرغ الى عالم الضوء فكرة يشترك فيها الجميع ، أى اتفاق عام في تعريف ما هي الرومانتيكية الآن (وكيف كانت) ، ومدى صحة المصطلح ، ونفعه لتؤرخ الأدب ، وكذلك للناقد الباحث والدارس .

بطبيعة الحال ، أن هذا لا يعنى تحول كل الساطخين عليها الآن الى مؤمنين بها - فعلى سبيل المثال ليس من السهل اخماد أصوات « بايت » و « يوكس » و « ليفيس » و « لوكاس » و « البيوت » . والحق أن علينا أن نجهد الاستماع الى هذه الأصوات جبهة واضحة - والى غيرها من الأصوات الماثلة . فشددة الهجوم

اعتراف ضمنى بقوة المهاجم . ويرداد الموضوع وضوحا بفضل المناقشات ، ويستقر - فيما يبدو - نتيجة لما يحدثه المعسكران المتعارضان من توازن .

لعل استمرار الاهتمام بالرومانتيكية سبب كاف لتبرير ظهور مثل هذه المجموعة من المختلوات ، وإن كنا نعتقد في وجود سبب أبعد من ذلك . فالدراسة الحديثة للرومانتيكية - مثل أية دراسة في أى ميدان آخر من ميادين أبحاث البشر - مبنية على الماضى ، وتستمد الكثير من نقاطها ، واتجاهاتها ، من المحاولات السالفة للفهم . وفي نفس الوقت ، يمد تقدم الجدال ، بل وشططه ، جزءا لا يتجزأ من تاريخ النقد . فهو نابع من الرومانتيكيين أنفسهم ، ويفصح عن نفسه في نزعة « باتر » الجمالية والاتجاه الأخلاقى الإنسانى الجديد ، و « حركة النقد الجديد » ، وهلم جرا . ويكاد حكم « كلينث بروكس » القاطع باستبعاد الرومانتيكيين من « التراث التقليدى » أن يكون قد جاء رغم مقصد بروكس ، تذكرة قوية بحاجة النقد الأدبى إلى الانتباه ، بعد نفور الكثيرين من الأساتذة من متابعته ، مكتفين بما رضوه من النقد من « وارين » و « بروكس » و « تيت » وريشاردز وآخرين . والقول بأن ارجاع العمل الأدبى الى عصر ما يسىء الى العمل « ليس مماثلا للقول بعدم انتساب العمل الى مكان وزمان . ويستحق الانتباه ما قاله كيتس بوصفه شاعرا « من المنتمين الى الحركة الرومانتيكية » الى جوار ما قاله كشاعر . ولو أردنا فهم انجازه في جملة كموضوع جمالى وموضوع تاريخى معا ، فأننا سنحتاج الى مصطلحات تحقق المعنى ، والى تعريف راسخ ، اذ تبين الأفكار والاتجاهات والنظرات المتضمنة في هذه المقالات ، بوضوح ، مدى تعقد الرومانتيكية وإبتعاد ما تصبو اليه ، وربما أيضا ، مدى خطورة استعمال المصطلح ، بلا دقة أو تمحيص .

وهكذا تعد هذه المجموعة مكملا هاما لكل الدراسات التى تتناول - ولو بطريقة عابرة - العصر الرومانتيكى . وسوف يكشف دارسو العصر الرومانتيكى في النظرات البعيدة الاختلاف ، التى تضمنتها المقالات المتضمنة هنا ، والى بدت في صورة « دعوى » و « نقيض دعوى » يحاولان التواء في بطنه لتكوين « فكرة مؤلفة » ، ما اعتقدنا أنه ضرورى لكل دراسة ذات بال لأدب أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر . وفى هذا المقام علينا أن نشير أيضا الى أن المقالات

المتضمنة تمثل سبعة ميادين متفرقة للمناقشة - كل منها يكمل الآخر ويتداخل معه بطبيعة الحال ، وإن كان كل منها يصف ميدانا ثانويا من ميادين الصراع ، ومن وجهات النظر المختلفة :

١ - لمعرفة النزاع الكلاسيكي الرومانتيكي ، أنظر بوجه خاص الى مقالات « آبر كرومبي » و « جيررسون » و « هولم » و « باتر » و « فاسرمان » و « ويليك » .

٢ - وعليك أن تركز على ما قاله « بابيت » و « برنباوم » و « فوسيت » و « لوكاس » فيما يتعلق بالخلاف حول النزعة الانسانية الجديدة . وهذه المناسبة ، ينبغي ان يلاحظ تأثير تعقيدات « ت.س. اليوت » - المتناثرة في عدة مواضع عن الرومانتيكيين - على ما حدث من تحول في موقف أنصار النزعة الانسانية الجديدة .

٣ - الموقف النقدي الجديد ، ويمثله هنا « بروكس » و « هولم » ، ويهاجمه فوجل .

٤ - وأنظر بوجه خاص الى مقالات « بروكس » و « فوكس » و « جيرار » و « لوفجوي » و « بيكهام » و « فاسرمان » و « وليك » ، لمعرفة قيمة المعاني والمصطلحات المستخدمة هنا لؤرخ الأدب .

٥ - جاء الحديث عن الأسلوب - أو بعبارة أصح ما سماه فاسرمان « بتراكيب » أو انساق الشعر الرومانتيكي في مقالات « آبر كرومبي » و « بروكس » و « فوكس » و « جيرار » و « هولم » ، و « فاسرمان » بخاصة .

٦ - يطلع على مقالات « بيرجام » و « كودويل » و « كومفورت » و « ريد » ، فيما يتعلق بالتضمنات الاجتماعية والسياسية الكامنة في الرومانتيكية .

٧ - أما أصح التعاريف ، فيطلع عليها بوجه خاص عند آبر كرومبي و « برنباوم » و « فيرشايلد » و « بيكهام » و « سبندر » .

استبعدنا أشياء عديدة بالضرورة . فلم يسمح المكان للاستشهاد بما قاله مور P.E. More في انحراف الرومانتيكية The Drift

of Romanticism ، واليوت T.S. Eliot في « قائدة الشعر وفائدة النقد » « The Use of Poetry & the Use of Criticism » « ليفيس » في « إعادة التقويم » Revaluation و « بلورا » في « الخيال الرومانتيكي » The Romantic Imagination أو دفاع « بوتل » من شيللى في RMLA (١٩٥٢) ، أو مقال سير آرثر كويلر كوش المتع في دراسات عن الأدب (المجموعة الأولى) أو مقال « بورجين » من الرومانتيكية في موسوعة العلوم الاجتماعية ، و « ابرام » في المرأة والمصباح The Mirror and the Lamp وماريو براز في أوجاع الرومانتيكية The Romantic Agony « وبيت » W.Y. Bate في « من الكلاسيكية الى الرومانتيكية » From Classic to Romantic وجوزفين ميلز في « مصور وأنماط في الشعر الانجليزي » ، Eras and modes in English Poetry . وجاك بارزان في الرومانتيكية والأنا الحديثة Romanticism & the Modern Ego مع الاكتفاء بذلك التليل . وبالإضافة ، فلقد استبعدنا من العديد من المقالات الأجزاء التي لا ترتبط ارتباطا مباشرا بنقطة البحث الأساسية الخاصة بالرومانتيكية الانجليزية ، أو التي تركزت أساسا على ضرب الأمثلة (وأشير الى كل هذه المحذوفات بنقاط دالة على الحذف) . من المحتمل أن تكون قد أسانا في بعض الحالات الى النظرة الشاملة للمؤلف ، وإن كنا متيقنين باننا لم نسيء الى نظره الأساسية ، لو احدثنا اى تبريق غير مناسب فيها . ويتحتم بطبيعة الحال تشجيع القارئ على الرجوع للأصل . ولقد سمحنا لأنفسنا كذلك بحذف الكثير من حواشى الأصل ، ويرجع ذلك أيضا الى ضيق المكان ، وكى يركز القارئ انتباهه على الموضوع ذاته . أما الملاحظات التي استيقيت فمحصورة . وكل نجمة استعملت من قبيل الإشارة تنسب إلينا .

أما آخر ما قمنا به من حذف ، فكان خاصا بكل المادة التي تتناول الرومانتيكية خارج بريطانيا على وجه التقريب ، والتي تعد كما أثبت الأستاذ ويليك في مقاله الذى ظهر في جزءين في الأدب القلن مرتبطة ارتباطا وثيقا ومتوافقا مع الرومانتيكية الانجليزية . وكنا قد صممنا فى الأصل على تضمين بعض مقالات أساسية لهذه الرومانتيكيات ، ولكن سرعان ما اتضح لنا أن تناول الرومانتيكيات الفرنسية والجرمانية والإيطالية بقدر منصف متساو سيحتاج الى مجموعة مستقلة من المقالات .

حدث تعديل غير ملحوظ في تهجي الكلمات واستعمالها عندما دمت الحاجة الى توحيدها في الكتاب . كما كتبت الفقرات والعبارات المأخوذة من لغات اجنبية بحروف مائلة .

ينبغي أن نتوجه بالشكر والعرفان لكل من « باسيلويس » و « ج فلينت بوردي » ومكتبة جامعة ولاية واين وموظفيها المتأبرين ووليم بيرينباوم ومدرسة خريجي جامعة ولاية واين وبول أكونيل من دار نشر برنتيس هول ، لما قدموا من نصائح ومشورة وتشجيع . ولكن علينا فوق كل شيء أن نؤكد اعترافنا بفضل الناشرين والمجلات المتمثلة هنا وناسريها ، لسماحهم بإعادة طبع مواد قيمة ، وللمؤلفين الذين ساعدت آرائهم النقدية النيرة على القاء ضوء على هذه البقعة الساحرة - وأن شابها الفموس - من تاريخ الأدب .

روبرت جليكنر

جيمالد اسكو

والتر باتر

حاشية عن الكلاسيكى والرومانتيكى

على الرغم من تعرض كلمتى « كلاسيكية » و « رومانتيكية » كالعديد من التعابير النقدية الأخرى لاساءة استخدام من قاموا بفهمها فهما مهوشا أو فهما مطلقا ، إلا انهما يدلان على اتجاهين حقيقيين فى تاريخ الفن والأدب . وعند المبالاة فى التعبير عن تعارض أعظم مما هو قائم بالفعل بين هذين الاتجاهين ، فانهما قد نزعا أحيانا الى قسمة المتدوقين الى معسكرين متقابلين . على أن هذا التعارض يتلاشى فى « عالم الجمال » الذى تقوم بانشائه على الدوام الأرواح الخلاقة فى كل الأجيال - أى الفنانون وأولئك الذين قاموا بتناول الحياة بروح الفن - لانعاش الروح الإنسانية . ويلجأ مفسر هذا « العالم الجميل » أى الناقد الجمالى الحق ، الى هذه التسمية عندما تساعده على النفاذ فى فرائد الموضوعات التى يتناولها . ولقد استقر الرأى على دلالة كلمة « كلاسيكى » على الأدب المحدد على خير وجه وعلى المجموعات المحددة على خير وجه فى الفن ، وأصبح معناها غير خاف بلا جدال . إلا انه كثيرا ما يستعملها بمعنى جامد ومدرسى محض ممتدحو كل ما هو عتيق معتاد ، على حساب ما هو مستحدث ، والنقاد الذين لم يكتشفوا لأنفسهم

Appreciations

(نيويورك - ماكملان ١٨٨٩) ص ٢٤١ - ٢٦١ .

مسحر اى عمل سواء اكان جديدا ام قديما ، والذين يقدرّون ما هو عتيق فى الفن والأدب ، لحواشيه ، ويوجه خاص ، لما أصبح يحيط به من قداسة تقليدية . انهم أولئك القوم الذين لا يمكن ان يشعروا بالفرحة بالفعل لاي فينوس طازجة ، تظهر فى البحر . وما يجعلهم يمتدحون فنون اليونان القديمة ودوما القديمة هو توهمهم انها قد تحولت الى شيء ثابت مألوف .

وكما استعملت كلمة « كلاسيكى » بمعنى مطلق للغاية ، ومن ثم بدت مضللة ، كذلك احاط الغموض الشديد كلمة « رومانتىكى » ، واستعملت على انحاء عشوائية مختلفة . والدعامة التى ارتكن اليها عند وصف سكوت بالكاتب الرومانتيكى هى اختلافه عن التقاليد الأدبية فى القرن الغابر ، وولعه بالمخاطرات الغريبة ، وقيامه بالبحث عنها فى العصور الوسطى . وبعد ذلك بوقت طويل ، اثمرت الروح الرومانتيكية فى قرية من قرى يوركشاير ثمرة أكثر تعبيرا بحق من خصائص هذه الروح فى كتاب لفتاة صغيرة تدعى « اميلى برونتى » ، وكان ذلك فى رواية « مرتفعات واذرنيج » ، وفى شخصيات هارتون ابرنشو وكاترين لينتون وهثكليف الذى فتح قبر كاترين بعد ان حطمه ثم حطم جزءا من تابوتها حتى يستطيع ان يستلقى بجوارها ، ويشعر بمشاركة فى الموت . انها شخصيات عاطفية الى أبعد حد ، وان كانت قد احيطت بخلفية رقيقة جميلة وارتفعت فوق منصة مرمية تمثل هذه الروح ابلغ تمثيل . على ان الروح الرومانتيكية فى الواقع من الأسس الشابة الدائمة الوجود فى المزاج الفنى . وما خصائص الفكر والأسلوب التى قد تتبين من هذه الأمثلة ، ومن ذلك استعمالات أخرى لكلمة رومانتىكى، الا علامات مؤثر مستمر بعيد الأثر .

من هذا يتضح انه على الرغم من ان كلمتى كلاسيكى ورومانتيكى قد اكتسبتا معنى يكاد يكون تقنيا للدلالة على بعض تطورات معينة صادفها اللوفان الألماني والفرنسى ، الا ان هذا المعنى لا يزيد عن أحد التعابير المختلفة المعبرة عن تعارض قديم يمكن اكتشاف آثار له منذ بدء تكون الفن الأوربى والأدب الأوربى . فمثل بدأ تكون ما يشبه معيار التدقيق فى هاتين الناحيتين ، بدأ بالضرورة التطلع عند أكثر عشاقهما لهفة يكشف عن نفسه فى الشوق لأفكار جديدة وموضوعات جديدة مثيرة للاهتمام وتعديلات جديدة فى الأسلوب . ومن هنا ظهر التعارض بين الكلاسيكيين والرومانتيكيين فى تنمية الجمال ، بين أنصار مبادئ الحرية

وانصار الخضوع لسلطان ما ، وبالتالي بين انصار القوة الحيوية ،
Kossmiotes وانصار الترتيب والنظام او ما سماه اليونانيون باسم

ناقش « سانت ييف » في الجزء الثالث من « احاديث الاثنين »
Causeries du Lundi مسألة المقصود بالكلاسيكية ؟ وكان
سانت ييف من اصليح القادرين على الإجابة عن هذا السؤال باعتباره
قد مر بأطوار مختلفة من التدوق . اذ كان في باكورة حياته من الانصار
المتحمسين للمدرسة الرومانتيكية ، كما كان أيضا من أساطين ذلك النوع
في فلسفة الأدب ، المولع باكتشاف التقاليد الكامنة فيه ، وبالطريقة
التي تثبت بها الاطوار المختلفة من الفكر والعاطفة وجودها في خضم
التحولات المتعاقبة من جيل لآخر . وعلى هذا ، فقد اتجهت فنياته
الى الرحابة في تحديد معنى الكلاسيكية ، أو السخاء في تحديد معناها
أكثر مما هو معتاد مما جعله يبدو محاطا بهالة من الفخامة مفتقرا
الى التحديد (*) أو « عائما » على حد قوله . وعندما فعل ذلك فإنه قد
تمادى باستئذية بارعة في الاشادة بخصائص التوازن والنقاء والرصانة
التي اخص بها الفن والأدب الكلاسيكي ، ومساء اتجهنا الى توسيع
معنى الكلاسيكية أو تضييقه ، فاننا نربط بين هذا المصطلح وبين الدموه
الى الترام الحرص .

سحر ما هو كلاسيكي في الأدب والفن إذن هو سحر « الحلوة »
المعروفة جيدا ، التي يمكننا رغم ذلك ، الاستماع اليها المرة تلو الأخرى ،
لأنها قد رويت ببراعة . فبالإضافة الى شكلها الفني بجماله المطلق ،
هناك سحر ما هو مألوف ورصانته . والحق ان هناك أوقانا يخفق
فيها هذا السحر في أحداث تأثيره على أرواحنا على الإطلاق ،
ولا ينجح في الارتنا . قال ستندال : « الرومانتيكية هي الفن الذي يقدم
للناس الأعمال الأدبية التي تستطيع أحداث أكبر قدر مستطاع من
المتعة المناسبة لظروفهم العقلية وعاداتهم ومعتقداتهم . وعلى عكس ذلك ،
الكلاسيكية فهي تقدم لهم ما استطاع أحداث أكبر قدر مستطاع من
المتعة لأجدادهم » . من هذا يتضح أن كل تغير في العادات والمعتقدات
لن يحول دون استمرار ولع أفضلنا بذلك الجانب المجرد البحث - الجانب
الويسيقي - الذي يتميز به كل ما هو كلاسيكي في الأدب . فاننا نشعر
في أقل تقدير بالارتياح في حضرة ما استمتع به جدودنا . ان

(*) Grandiose et flottant.

« الكلاسيكى » يظهر لنا كممثل لكل ما هو رصين هادئ في العصور الأخرى . وكما بينت مقاييس التجارب الطويلة ، انه على أى حال لن يكون مصغر كدر لنا على الإطلاق . واعتمد العنصر الكلاسيكى الجوهري في الأدب الكلاسيكى عند اليونان وروما ، وكذلك في كلاسيكيات القرن الماضى على خاصة الجمع بين النظام والجمال التى توافرت لديهم بحق بقدر واف . ويؤثر هذا العنصر في بعض النفوس ، ويجعلها لا تمنع في استبعاد أى عناصر أخرى .

وأساس الطابع الرومانتيكى في الفن هو الغرابة التى تضاف الى الجمال ، ولما كانت رغبة الجمال عنصرا ثابتا في كل تنظيم فنى ، لذا يعتمد الزواج الرومانتيكى على اضافة رغبة اشباع حب الاستطلاع الى رغبة الجمال ، ويحتل حب الاستطلاع والرغبة في الجمال موضعا في الفن يمثل موضعهما في كل نقد صحيح . وعندما يضعف حب الاستطلاع عند شخص ما ، أو لا يتوافر له قدر كاف من التلهف للانطباعات الجديدة ، والمتع الجديدة ، فانه يميل الى زيادة تقدير الخصائص الأكاديمية ، والرضاء بالأنماط التقليدية أو المستهلكة ، بطيات راسين المملة ، وبخفة فن نحت اليونان في أواخر عهدها ، الذى استمر الاعتقاد طويلا ، بأنه وحده الممثل الحق للفن الهلنى . وهذا يعنى اغفال المواضع التى تجلت فيها عبقرية الطبيعة أو الفنان ، والاعتقاد بأن أكثر مبدعات الفن اثره لا تزيد عن عوامل استفزاز . وعندما يحدث اسراف في حب الاستطلاع لدى أى امرئ ، وتطغى هذه الظاهرة على الرغبة في الجمال ، هنا يميل المرء الى تقدير أعمال الفن اعتمادا على ما هو لا فنى فيها ، والى الاكتفاء بما هو مغالى فيه في الفن ، وبمبدعات كـ بعض ما انتجته المدرسة الرومانتيكية في المانيا ، مع العجز عن التفرقة بأقل قدر من التردد بين ما هو رائع في أدائه ، في ادب جان بول ريشتر على سبيل المثال - وما لم يتحقق على خير وجه . واذا وجب أن اذكر أمثلة لهذه الوجوه من النقص ، فلأذكر أن « بوب » متمشيا مع عصر الأدب الذى ينتمى اليه ، كان لا يملك الا القليل من حب الاستطلاع ، ومن هنا ظهر على الدوام جانب من اثاره الملل في تأثير أعماله ، رغم امتيازها . فاذا انتقلنا الى عصرنا ، قلنا ان بلزاك يمتلك قدرا رائدا من حب الاستطلاع ، الذى لم ينهل بالقدر الكافى من رغبة الجمال .

غير انه مهما ظهر من زيف عند النقاد في المقابلة بين هذين الاتجاهين ، أو مغالاة بينهم ، وعند الفنانين انفسهم ، فانهما في الواقع

اتجاهان فعالان على الدوام في الفن ، وفي تشكيله . وتميل الكفة قليلا في بعض الاحيان الى جانب ، وفي احيان اخرى الى الجانب الآخر ، محددة على التوالي ، تميل ليل الكفة الى هذا الجانب او ذاك مبدئين او تقليدين في الفن والأدب ، بقدر مشاركتهما في روح الفن ، واذا نجح الجمع بين الغرابة والجمال في ظروف صعبة معقدة ، وكان كاملا ، هنا يكون الجمال المترتب اخذا ساعرا للغاية . ومع حرص الروح الرومانتيكية على الجمال ، وعشقها له ، إلا أنها ترفضه ما لم يتحقق شرط الغرابة أولا . فهي ترغب في الحصول على جمال مرتكن على عناصر متباينة ، ومعتمد على « الخيميا » هيمية ، ومبادئ عويصة ، وعلى السحر القادر على انتزاعه حتى في أفزع الموافف . وربما بقيت آثار من المسخ ومن التباين كمعصر اضافي في التعبير يحيط بالسمو الذي تبلغه في النهاية . فروحا الملتبهة المضطربة تفضل « القوة والحيوية » والغرابة أولا - في منظر صراخ الشجرة بعد انتزاع اوراقها ، أو جان فالجان (في البؤساء ليفكتور هوجو) بعد ان امضى سنوات طويلة في السجن ، وعند ريدجونثليت (بطل إحدى روايات والتر سكوت) ، أو منظر الرمال الهشة في Solway Moss وبعد ذلك يضاف الى هذه الغرابة قدر كبير من الحلاوة والجمال الذي يتوافق معها ، والذي يساعد على كبح جماحها . واعتقد سانت ييف أن خصائص الكلاسيكية الحقة ثلاث : الحيوية *Energique* والنظام *dispos* ، والنضارة *Frais* وقال في ذلك « ليس ما جعل المنجرات القديمة تتصف بالكلاسيكية هو قدمها ، بل هو ما فيها من حيوية ونضارة ونظام » . وكانت الحيوية والنضارة والتنظيم في براعة وذكاء ، هي الخصائص التي تميز بها ليفكتور هوجو في بعض الشخصيات التي اكتملت فيها « الخيمية » كدانيوس وكوزيت في بعض مشاهد . وكذلك ما جاء في مستهل رواية عمال البحر *Les Travaillleurs de la Mer* وعندما كتب « دبرشيت » اسم « جيليت » على الجليد في صباح يوم من أيام عيد الميلاد ، وان كان هناك دائما ملامح ملحوظة من الغرابة أيضا .

العنصران الأساسيان اذن للروح الرومانتيكية هما حب الاستطلاع وعشق الجمال . ومن دلائل هاتين الخاصتين ، الرجوع الى القرون الوسطى . ففي جوها المشحون ، بنابيع غير مستقلة ذات تأثير رومانتيكي حافل بالجمال الغريب الذي يستطيع الخيال القوى الحصول عليه من أشياء معينة أو غير مألوفة .

الرومانتيكية ... بالرغم من وجود عصور تمثلها ، إلا أنها بالأصح ، من حيث خصائصها الجوهرية ، روح تفصح من نفسها في كل وقت ، ويمتدّار مختلف ، عند أصحاب الفاعلية من الأفراد ، وفيما يعملون . وعلى النقد أن يقدر هذا القدر بعد النظر الى كل من هؤلاء العاملين على انفراد ، بدلا من النظر اليها كسمة لعصر أو مدرسة . فبالنظر الى أنها تعتمد على النسب المتفاوتة من حب الاستطلاع والرغبة في الجمال ، أى على الميول الطبيعية للروح الفنية في كل العصور ، لذا يتحتم أن تكون على الدوام مسألة مرتبطة بالزواج الفردى . ولقد نظر الى القرن الثامن عشر في إنجلترا كمهد يكاد يقتصر على الكلاسيكية . ومع هذا فإن وليام بليك - وهو من نوع كثيرا ما خرج عما يعتقد عادة بأنه مؤثرات القرن - من الظواهر المرموقة في هذا القرن ، كما أن رد الفعل تجاه النزعة الطبيعية (الطبيعية) في الشعر قد بدأ مبكرا في هذا القرن . هناك إذن الرومانتيكي بفطرته ، والكلاسيكي بفطرته ، والكلاسيكيون بفطرتهم هم أولئك الذين يبتدون من « الشكل » ، ويعتقدون في وجود انماط خالدة عريقة مليحة معروفة جيدا في الفن والأدب ، وتكشف عن نفسها في صورة بعيدة التأثير . انهم أولئك الذين لن يستمتعوا بأى شيء لن يتجاوب في سهولة وطواعية معهم . ولا يتوقون أن يصبح ما ينجزون أكثر من تنوع ، أو دراسة ، لما أنجزه الأساطين القدامى . انهم يرددون دائما في معرض تعليقاتهم على الجوانب التقدمية لجيلهم ، وعلى أولئك الذين يعنون بما سيصبح موضع عناية الجميع في بحر خمسين سنة : « أن الفن يابئ قد انحط » . ومن جهة أخرى ، هناك الرومانتيكيون بفطرتهم ، الذين يبدأون بمادة أصيلة ، لم تسبق محاولتها وتصويرونها تصورا حيويا ، ويتشبهون بها باعتبارها جوهر عملهم . انهم أولئك الذين سيتخلصون عاجلا أو آجلا من كل ما هو غير متناسب مضمويا مع نظرتهم ، بتأثير ما فيها من حيوية وحرارة ، حتى يتوافق تأثير الكل مع نفسه في شكل متنسق منظم واضح . وبعد فترة قليلة من الزمن يتحول هذا الشكل بدوره الى شكل كلاسيكي .

يعتمد إذن الطابع الرومانتيكي أو الكلاسيكي لأي صورة أو قصيدة أو عمل أدبي ، على التوازن بين خصائص معينة . وبهذا المعنى ، يمكن إقامة تفرقة حقيقية بين العمل الكلاسيكي الجيد والعمل الرومانتيكي الجيد . على أن كل هذه المصطلحات النقدية نسبية . وهناك على أى حال إشارة قيمة في نظرية « مستندال » القائلة بأن كل فن جيد كان رومانتيكيا في زمانه . ولا بد أن تكون مظاهر الجمال عند هوميروس

وفيدياس - التي تبلو في مظهر رصين - قد بدت عند من رآوها للعبة الأولى ، مثيرة ومدهشة ، أى فيها ملامح مبالغته ، تشبع نواحي من رغبة الجمال ، غير متوقعة . على أن الأوديسا ، بما فيها من مضطربات خلاصة أكثر رومانتيكية من الإلياذة ، التي تحتوى رغم ذلك على العديد من الأحداث الرومانتيكية ، من بينها خيل أشيل الخالدة التي بكت عند وفاة « باتروكلوس » . واسخيلوس أكثر رومانتيكية من سوفوكليس ، ولو أن رواية « فيلوكتيس » لسوفوكليس كتبت الآن لبدت لما فيها من غرابة في الفكرة واكتمال في تنفيذها رومانتيكية صميعة . أما عن أوربيد ، فيمكن القول بأن طريقته في الكتابة قد أظهرت استعدادا للتضحية بكل شيء على وجه التقريب ، حتى يتسنى تحقيق التأثير الرومانتيكى الفذ مكتملا . والحق أنه من المستطاع استعمال هذين الاتجاهين كمقياس أو معيار في كل أنواع الشعر والفن اليونانى والرومانى ، وسوف يحققان نتائج نيرة للغاية . أما بالنسبة للباحث من الأصول الرومانتيكية في الفن « فليس هناك ما هو أقدر على إقناعه بذلك من التمشي بين مجموعة الأنوار الكلاسيكية في اللوفر ، أو المتحف البريطاني ، أو تأمل بعض المجموعات المثلة للنقود الإغريقية ، وملاحظة كيف يتداخل عنصر إثارة الاستطلاع وحج الغرابة في التصميم الكلاسيكى . وتفصح آثار الروح الرومانتيكى هناك من نفسها في آثار الصراع ، بل وفي الأشكال الغريبة ، حتى إذا غولي في أحداث موازنة معها اعتمادا على الحلاوة ، كما في تمثال شارتر و « ريمز » . فكثيرا ما حدث لجوء الى الشلذوذ بل وفضفاضة القوة لأحداث توازن في التمثال مع حللوة الروح .

لقد عنت الكلاسيكية أذن معنى معينا عند ستندال ، وعند هذا اللغيف المتحمس من شباب الأدباء الفرنسيين ، الذين وضع ستندال مبادئ معبرة عن منهجهم اللاشعورى لخصها فيما يأتى : هيمنة التعامل والخضوع للتقاليد ، والأكاديمية العنيفة في الفن . فمنه كل فن جيد رومانتيكى (٣) . أما سانت بييف الذى كان أكثر تحمرا في فهم المصطلح ، فيرى الكلاسيكية صفة لعهود معينة ولنفس معينة في بعض العصور ، لم تعد ممارسة أصالة الخيال ، ولكنها بالأحرى قد اتجهت الى الانجاز المعتمد على صقل أية مادة معتمدة . هكذا استطاع انتصارها بلوغ الكمال بعناصر الامتدال والنظام وجمال الروح . وتبعاً للفة

(*) انظر كتابه : راسين وشكسبير (١٨٢٣) .

الشائعة في النقد ، استطاع القول مرة أخرى بأن الكلاسيكية تعنى روح اليونان وروما ، وبعض اطوار من الأدب والفن التي تبلى مماثلة في قدرها لليونان وروما ، كمصر لويس الرابع عشر ، وعهد جونسون ، وإن كان استعمال المصطلح على هذا الوجه يدل على الافتقار الى روح النقد ، لأن منجزات اليونان والرومان قد تضمنت أمثلة نموذجية للروح الرومانتيكية ، غير أنه إما كانت الطريقة التي نفسر بها المصطلحين عند تطبيقهما على العهود المختلفة ، هناك دائما عنصران يمكن التعرف اليهما قد اتحدا في الآيات الفنية المكتملة عند سوفوكليس ودانتى وفي اسمى منجزات جوته ، وأن كان لم يتوافر لهما دائما التوازن المطلق هناك . وربما لا تكون في تسمية هذين العنصرين بالاتجاهين الكلاسيكي والرومانتيكي أية إساءة في الوصف .

ارفينج بايت

النظرة الحالية(*)

ما حاولته (في الفصول السابقة من كتاب روسو والرومانتيكية) هو أن أبين أنه على الرغم من شدة اعتماد كل من الفن الكلاسيكي والفن الرومانتيكي في أفضل أحوالهما على الخيال ، إلا أنهما يختلفان في تحديد خصائصه . واشترت في الفصل الأول كيف اندفع أنصار الكلاسيكية الجديدة « بتأثير نفورهم » من الرومانتيكية الفكرية لعصر النهضة ومن رومانتيكية العصر الوسيط المعتمدة على المغامرات ، الى تركيز أبحاثهم الأولى على « العقل » ، (الذي قصد به إما التعقل السليم المعتاد ، أو الاستنباط المجرد) ، ثم جعل هذا العقل ، أو ملكة الحكم ، مقابلا للخيال . وقبل الرومانتيكيون المتمردون على الكلاسيكية الجديدة هذا التعارض المزعوم بين العقل والخيال الذي تسبب في اضطرابات لا نهائية مازالت قائمة حتى يومنا هذا . وعلى الرغم من استطاعة كل من الكلاسيكيين الجدد والرومانتيكيين تحقيق الكثير من الروائع - أى تلك الأعمال التي يحتمل أن تتمتع بالجاذبية الى الأبد ، إلا أنه من المؤكد - وهذا ليس بالأمر الهين - أنهما الاثنان قد اخفقا على الجملة في ادراك معنى الخيال بقدر كاف ، سواء في الألب أو في الحياة . وهكذا نسب درايدن خلود الإنيادة الى كونها « قصة متسقة حسنة التوازن ، وبينما تتصف القصائد التي اعتمدت في ابداءها على عنفوان

(*) من كتاب Rousseau & Romanticism - ص ٢٥٢ - ٢٩٢ .

الخيال وحده ، على طيقة من البريق الذى سرمان ما ينطفئ بفعل الزمان ، نرى على عكس ذلك الأعمال المعتمدة على الاعتدال كالماسة كلما ازدادت صقلا ازداد بريقها ولعانها » . وإذا توغلنا فى القراءة ستبقى كيف أكد درايدن أحكامه على هذا النحو كنوع من الاحتجاج على « الكافاليرى مارين » ، وجموح الخيال الذى أظهره ، كما أظهره غيره من الرومانتيكيين المثاليين . وهكذا يكون درايدن قد أخفى حقيقة أن ما أضفى على الأنيادة هذه اللمسة الخالدة لم يكن الاعتدال ، بل كان الخيال — أو خاصة معينة فى الخيال . ويحتاج حتى القارئ الذى يرقب فى النفاذ بطريقة صحيحة الى روح فيرجيل الى ما هو أكثر من الاعتدال . أنه يحتاج الى قدر ما من نفس الخاصة من الخيال . وكان رد الرومانتيكى على عدم ثقة الكلاسيكيين الجدد فى الخيال هو تمجيده له ، وإنما بلا تفرقة كافية لخصائصه ، وكثيرا ما لم يؤد هذا الا لغير فوضى الخيال : الفوضى المصحوبة — كما رأينا فى حالة أنصار روسو — بالانفعال ، بدلا من أن تكون مصحوبة بأى فكر أو ناحية عملية .

وهكذا جنح العالم الحديث الى التراجع بين نهائيتين متطرفتين نظرتيه الى الخيال ، بحيث أصبح لزاما علينا الاستمرار فى الرجوع الى اليونان القديمة ، للاطلاع على افضل أمثلة للأعمال التى اتصف فيها الخيال بترويضه وبتطيقه عاليا معا . لم يرق أرسطو — كما ذكرت بأكثر من اثبات ما فعله اليونانيون ، عندما قال بسمو منزلة الشاعر على المؤرخ ، لأنه يمتدى الى حقائق أكثر عمومية ، وأن كان يمتدى الى هذه الحقائق الأكثر عمومية ، اعتمادا على قدرته فى السيطرة على الوهم ، والفن الذى لا يخضع فيه الوهم لتهديب حقيقة أعلى ، لا يعد فى افضل الأحوال أكثر من ناحية ترفهية للحياة . قال بو (ادجار آلان بو) : « الخيال عندما يشعر بتحرره من القيود يحوم على هواه بين العجائب الدائمة التغير فى بلاد اثيرية كالطيف ، والنظر بمنظار الجد الى أية مبدعات من هذا النوع من الخيال ، يعنى السير فى طريق الجنون » . وما من شك فى أن المستشفيات العقلية حافلة بنزلاء من أصحاب الخيال الوفير الذين تحدث عنهم « بو » وهنا علينا ألا نخلط بين الخيال الجوهرى أو الاخلاقى ، وبين الخيال الشاذ ، أو المنطلق عشوائيا ، أو أردنا تعريف مصطلحي كلاسيكى ورومانتيكى تعريفا صحيحا ، أو الاهتداء الى أى نقد سليم على الإطلاق . ولقد تركزت غايته (فى كتاب Rousseau & Romanticism) على بيان

كيف اعتمد على هذا الخلط تيار أساسى من السفسة الانفعالية التى ظهرت فى القرن الثامن عشر واستمرت فى القرن التاسع عشر .

ان الفارق العام بين نوعى الخيال واضح وضوحا كافيا - فيما يبدو - وينبغى الاعتراف بان اكتشاف امثلة مشخصة لهذا الاختلاف مهمة دقيقة شاقة الى ابعد حد . فهى تتطلب اعظم قدر من الرقة واللين . ففى كل حالة معينة ، يدخل عنصر مستحدث حيوى ، والعلاقة بين هذا المستحدث الحيوى وبين العنصر الاخلاقى - او الثابت فى الحياة - من العلاقات التى لا يمكن الاعتماد فى تحديدها على أى تفكير مجرد أو مقياس تقريبي . فهو من المسائل المعتمدة على الإدراك المباشر . وعلى هذا يتبين كيف يحيط بفس النقد صعوبات خاصة . ولا يتبع ذلك القول بان ارسطو ذاته بوصفه قد وضع قواعد سليمة فى « البوتيقا » قد وفق دائما فى تطبيقه لها . والواقع أن الأدلة المتوافرة لنا فى هذا الشأن شحيحة نوعا .

بعد ان اعترفنا على هذا النحو بصعوبة هذا العمل ، علينا ان نذكر القليل من الامثلة الملموسة لبيان كيف عانت المعايير النقدية السليمة عند تطبيقها على الحركة الرومانتيكية . ولنتفانى هنيهة عن بعض الجوانب الكبرى للخيال الاخلاقى الذى ساقوم بالكلام عنه فى التو ، وليقتصر كلامنا على الشعر . فلما كان الخيال الاخلاقى فى ذاته لا ينتج شعرا ، ولكنه ينتج حكمة ، من هنا تظهر عدة حالات للعيان : فاولا قد يتصف شخص ما بالحكمة ، دون أن تتوافر له الشاعرية ، أو قد يتصف بالشاعرية بغير أن يكون حكيما ، وربما جمع بين الحكمة والشاعرية معا .

وربما امكنا اختيار الدكتور جونسون كمثال لمن انصف بالحكمة بغير أن تتوافر له الشاعرية . ومع أن اغلب الناس يسلمون بافتقار دكتور جونسون الى الشاعرية الا ان علينا ان نتذكر أن هذا التعميم لا يتمتع بأكثر من الحقيقة التقريبية التى يتصف بها أى تعميم أدبى . ولقد ضمنت أبيات جونسون من « ليقيت » فى كتب المختارات ، وهو إجراء سليم . ويقول بوسويل : اذا لم يعد جونسون على الجملة شاعرا، فان ما يناسبه على أكمل وجه هو « أستاذ جليل للحكمة الاخلاقية ، والدينية » . فقلائل قد ماثلوه فى معرفته الراسخة بالقواعد الاخلاقية، أو استطاعوا التحرر مثله من شتى صور السفسة التى تؤدى الى احاطة هذه القواعد بالغموض والابهام . واعتمدت استبصارات

جونسون - بخلاف سقراط الذى ذكرتنا واقعيته الاخلاقية به احيانا على اسس تقليدية ، لا على اسس وضعية . ولا اختلاف بين القول بان جونسون كان متدينا صحيحا ، والقول بأنه كان متواضعا بحق . ومن اسباب تواضعه « ادراكه سهولة تحول الخيال عند الانسان الى وهم ، بل والى جنون . وبعد الفصل الذى خصصه للكلام عن « خطورة هيمنة الخيال » فى كتابه : راسيلاس ، مفتاحا لهذا الكتاب ، بل ومفتاحا لكل كتاباته الأخرى . ولم يضع جونسون مقابلا لهذا الخيال المهيمن هيمنة خطرة ، نوعا آخر من الخيال ، ولكنه وضع العقل الكلاسيكى الجديد المهود ، أو « الاعتدال فى الحكم » أو « الاحتمالات المعقولة » . ومن هنا جاء دفاعه عن الحكمة ضد سفسطة النزعة الطبيعية ، التى تكانرت فى عهده مفتقرا نوما الى المية الخيال . فالظاهر انه اعتمد فى معارضة التجديد على اسس شكلية تقليدية بحتة فى عصر ازداد عامدا الابتعاد عن التقاليد ، وصمم على تحرير الخيال من ربة الشكلية الضيقة . وما كان من المستبعد الا يتردد كيتس فى اعتبار جونسون من بين أولئك الذين كانوا يشبهون بالشعراء الغنائيين اللامعين وجها لوجه .

وربما بدا كيتس ذاته نموذجا للتلقائية الخيالية الجديدة ، وللاذراك الحسى الجديد فى اكتماله ونضارته . فلذا كان جونسون قد اتصف بالحكمة ، واقتقر الى الشاعرية ، فان كيتس كان شاعريا بلا حكمة ، وهنا علينا ان نذكر ان الفروق من هذا النوع تقريبية فى صحتها . فلقد نظم كيتس ابيانا تميزت بسمو جديتها ، ونظم ابيانا أخرى ، وان كانت قد افتقرت الى الحكمة ، الا أنها قد ادعت الحكمة - وبالأخص الأبيات التى جعل فيها الحقيقة مساوية للجمال ، على غرار « شافنسبرى » وغيره من اصحاب النظريات الجمالية . انها « المساواة » التى استنكرت لاسباب عملية حتى حرب طروادة على اقل تقدير . فهيلين قد اتصفت بالجمال ، ولكنها لم تكن خيرة ولا صادقة . ومع هذا فشعر كيتس بوجه عام ليس مسطائيا ، انه مرفه متع ليس الا . وهناك دلائل تدل على ان كيتس نفسه ، لم يرض آخر الأمر عن هذا الدور الترقىي ، اى ان يكون « المنشد الفارغ لإبام فارغة » . واما انه كان قادرا على تحقيق اى غاية اخلاقية حقه فمسألة أخرى . فهو عندما اراد انشاء نظرة حكيمة للحياة ، فانه لم يستعن - مثلما فعل دانتي - بالتقاليد العظيمة المقبولة بوجه عام . وأكرر القول بان قدرته على النهوض بنظرة نقدية جادة كتلك التى يبرت

لسوفوكليس انشاء نظرة حكيمة للحياة ، في عصر اقل اتباعا للتقاليد من عصر دانتى ليست امرا مؤكدا . والاصح ان كيتس كان سيخضع - فيما يبدو - لشاعريته الموقفة ، او لنوع من اشكال الحكمة الزائفة الشائعة في ايامه ، وبخاصة الانسانية (الهمومانية) .



واذا كان كيتس قد اتصف بفرد ما عنده من خيال وشاعرية لم ترتفع على الجملة الى الجدية في سموها ، او تهبط الى السفسطة ، فان شيللى من جهة اخرى قد صور في نشاطه الخيالى القيم المضطربة التي احتضنتها الرومانتيكية . هنا ايضا لا ارجب في اتخاذ موقف مطلق . فشيللى ، وبخاصة في « ادونيس » فقرات عالية المستوى ، الا ان الشيء المؤكد الوحيد هو اتسام خياله في جملته بالاركاكية او الباستورالية (*) ، لا بالأخلاقية . اذ رفض باسم اركاديا التي تصورها كمثل أعلى له ، مواجهة حقائق الحياة . ولقد سبق ان تحدثت عن هشاشة « برومتيوس محطم القيود » (**) كحل لمشكلة الشر . فما يصادف في هذه الرواية هو عكس التركيز الخيالى على « القانون الانسانى » . ففيها يشط الخيال بلا شعور بالمسؤولية في نطاق خارج التجربة الانسانية المعتادة . ان ما يحول دون استمتاعنا بمدينة شيللى الفاضلة بسحرها وتلقاها هو اقتناع شيللى الواضح بانها ليست مجرد مدينة فاضلة « او شيء فارغ هائل » ، اذ بدت له دنيا حقه للروح . ويزداد ضيقنا باضطراب شيللى بتأثير الجموع الفقيرة من معجبيه البعيدين عن النحافة . فمثلا كتب « هيرفورد » في تاريخ كامبردج للأدب الانجليزى بان ما قام به شيللى في « برومتيوس محطم القيود » هو التعبير على نحو رائع بما آمن به افلاطون والمسيح . ان مثل هذا التعبير وفي مثل هذا الموضع بادرة خطيرة حقا ، فهي تدل على شيء من الاضطراب الروحى الذى يهدد العصر الحالى ، ويكفى اذا اريد بيان تفاهة هذه المحاولات الرامية لاطهار شيللى بمظهر الرجل الحكيم ، لا مقارنته بافلاطون والمسيح ، بل بالشاعر الذى حاول السير على هديه ومناقضته معا : « اسخيلوس » . فلقد توافر « لبرومتيوس مقبدا » الخيال الخلاق

(*) نسبة الى اركاديا وهى بقعة جبلية في اليونان القديمة . واشتهرت الحياة الاركاكية بأساطيرها وشعارها الروحية ، وفسدة تعلتها بالفطرة اما الباستورال نسبة الى الريف ، ومثل اشعار التفتى بالطبيعة والفطرة .

Prometheus Unbound

(★★★)

المعبر من نفسه ، والذي افتقرت اليه « برومثيوس محطم القيود » ،
ومن هنا انتهت في بنائها الكلى الى نظام مختلف كلية في الفن . ولا جدال
في وجود تفاصيل رائعة عند شيللى ، فيجوز القول بأن رومانتيكية
الخورانيات واشواقها قد كادت تبلغ ذروتها - في انططرا على أقل
تقدير - في الفقرة التى تستهل بعبارة « أن روحى قارب مسحور » .
وليس هناك ما يحول ، عندما يراد الترويج عن النفس من تخيل
الانسان لروحه كقنارب مسحور ينساب في بحر النشوة الموسيقية في
حلم مثالى تجاه « اركاديا » ولكن الزعم بوجود أى نوع من القرابة
بين هذا النوع من الهلوسة وإيمان افلاطون أو المسيح ، يعنى التدهور
من الخيال الى وهم خطير .

(واستمر بابيت هنا في اعتقاده بأن جوته يمثل التقدم من مفسطة
الانفعال الى البصيرة الأخلاقية ، بخلاف شيللى الذى لم يصادف مثل
هذا التحول) .

تكفى الأمثلة التى اخترتها هنا لبيان القيمة العملية لتفرقت بين
نومين أساسيين من الخيال - النوع الاخلاقى الذى يضى على الكتابة
الأخلاقية مسحة جدية عالية ، والنوع الأرنادى أو المبتدل ، الذى
يعجز عن رفعه الى ما هو فوق مستوى الترفيه . ان مثل هذه التفرقة
ضرورية لو أردنا فهم علاقة الخيال بالقانون الانسانى . على اننا اذا أردنا
معرفة الموقف الحالى معرفة راسخة ، فان علينا أيضا النظر الى علاقة
الخيال بالقانون الطبيعى . ولقد سبق أن ذكرت كيف يهرب معظم الناس
من فوضى خيال الانفصالات الرومانتيكية اعتمادا على العلم ، وان كان رجل
العلم فى أفضل أحواله يماثل الانسانى (الهيومانى) فى أفضل أحواله ،
أى فى الجمع بدرجة عالية بين الخيال والتقدير النقدية . وبفضل هذا
التعاون بين الخيال والدهن ، يستطيعان سويا التركيز بصورة فعالة
على الحقائق ، برغم اختلافهما من حيث النوع . فالخيال قادر على
بلوغ ، وإدراك التماثل والتشابه ، بينما تقوم بدورها ملكة أخرى عند
الانسان مختصة بالفصل والتفرقة وتتبع الملل بفحص هذا التشابه
والتماثل ، لمعرفة حقيقته . ولسنا فى حاجة الى تكرار القول بأنه على
الرغم من أن الخيال قادر على ترويدنا « بالوحدة » ، الا انه لا يعطينا
الحقيقة . . ولو كنا جميعا من طراز أرسطو ، أو حتى جوته ، لكان
بوسعنا التركيز خياليا على كلا القانونين ، وبذلك تتوافر لنا الصفة
الطمية والصفة الانسانية معا . ولكن الواقع أن قدرة الانسان العادى

على التركيز محدودة . فهو بعد فترة من التركيز على أى من القانونين ، يتطلع الى ما وصفه أرسطو « بالبرء من التوتر » . على أن أحوال الحياة الحديثة تتطلب تركيزاً - يكاد يتصف بالاستبداد - على القانون الطبيعى . إذ كانت المشكلات التى شغلت انتباه الغرب أكثر فأكثر منذ بزوغ الحركة الباكونية (نسبة الى فرنسيس باكون) العظمى هى مشكلات « القوة » و « السرعة » و « النفع » . وتحتاج هذه الكتل الهائلة من الآلات التى صنعت لتابعة هذه الغايات الى أوثق قدر من الانتباه والتركيز ، لو أريد تشغيلها بكفاءة . وفى نفس الوقت ، فإن ابن الغرب ليس على استعداد للاعتراف بأنه لا ينمو الا فى ناحية القوة وحدها ، ويميل الى الاعتقاد بأنه يتقدم فى الحكمة أيضا . ولو راعينا هذا الموقف فى عقولنا سيتيسر لنا الأمل فى فهم كيف تمكنت الرومانتيكية العاطفية من التحول الى مذهب بعيد الأثر من الروحانية الزائفة .

سبق أن ذكرت كيف يرغب الروسويون « الوحدة » دون نظر للحقيقة أو الواقع . ولو أردنا الانتقال الى « الحقيقة » ، لوجب علينا كبح جماح الخيال بوساطة القدرة على التمييز ، وأن كان أتباع روسو يتخلون من هذه القدرة باعتبارها « زائفة » و « ثانوية » . ولكن « الوحدة » المفتقرة الى أى سند من الواقع ، يصعب وصفها بالحكمة . ومع هذا فإن أبا من أتباع يكون يقبل هذه الوحدة بكل سرور . ولا تبقى لديه بعد استنراف قدر كبير من الطاقة فى اتباع القانون الطبيعى أية طاقة للعمل وفقا للقانون الإنسانى . ويستطيع إذا اقتضى باتباع روسو الحصول على الخلاص من التوتر الذى هو بحاجة اليه ، والاستمتاع بوهم حصوله على أكبر قدر من التوتر فى نفس الوقت . لقد عجز أتباع روسو ويكون على السواء عن اتباع التحاليل الدقيقة الضرورية للفرقة بين البصيرة الصادقة وبعض ما لا يزيد عن أوهام المشاعر ، فى عالم القانون الإنسانى . وأنا أشير بوجه خاص الى ما حدث من تفاعل بين العناصر الروسوية والعناصر الباكونية فى بعض الفلسفات الحديثة كفلسفة برجسون ، الذى اعتقد أن الإنسان يبلغ الروحية اذا تخطى عن كل من الفكر والناحية العملية . وهذه فكرة عن الروحانية مناسبة للغاية لأولئك الذين يرغبون تخصيص كل من الفكر والناحية العملية للغايات المادية والنفعية . ويتعلم أن يدرك فى حدس برجسون للتيار الخلاق وإدراك الديبومة الحقبة أى شيء أكثر من آخر صورة من صور روسو الفارغة البعيدة عن الواقع . وينبى أن بعد أى عمل قريب من الحماس يتمشى مع القانون الطبيعى ويقترب من التفاهة

في نظر الإنسانية اقرب الى النظرة الجانبية للحياة . والتمن الذي دفعه ابن العصر الحاضر في مقابل ازدياد القوة ، هو كما يبدو ، سطحيته المفزعة في النظر الى قانون طبيعته . وما يجمع بين الباكوني والروسوى رغم اختلافهما السطحي هو اصرارهما على الاعتراف بظهور اشياء مستحدثة . على اننا اذا ربطنا بين الدهشة والكثرة ، كانت الحكمة مرتبطة « بالواحد » . فالحكمة والدهشة يسيران في اتجاهين متضادين ، لا في نفس الاتجاه . وربما اثبت القرن التاسع عشر انه اعجب القرون ، واقلها حكمة . فلقد انهمك ابناء هذا العصر - وانا انكلم هنا بطبيعة الحال عن الاتجاه السائد - في الدهشة حتى لم يعد لديهم أى وقت للاشتغال بالحكمة ، كما يبدو . على ان استفراقهم التمديد في العجب وكثرة الأشياء لن يستحق الثناء الا اذا امكن اثبات امكان انبعاث السعادة ايضا من كل هذا الولع بعنصر التغير . ولا يثبت الروسوى استقراره على رأى واحد في هذه النقطة ، لأنه أحيانا يطالبنا بجرأة بتركيز مشاعرنا على ما هو عابر . قال الشاعر الفرنسي الرومانتيكى فينيه : « أعشيق ما لست تستطيع رؤيته مرتين قط » . ولعل الروسوى يضرب على وتر حساس أعمق عندما يتعمق في عالم التغير فيصيح في هلع بلسان ليكون دى ليل : « ما كل هذه الأشياء المفترقة الى الأبدية ؟ » . وكما لا تكفى رؤية عصفورة واحدة للتأكد من وجود الربيع - كما قال ارسطو - كذلك لا تكفى اية فترة قصيرة للحكم بوصف الانسان بالسعادة . ان نقطة ضعف الرومانتيكية في سعيها الدائب وراء الجديد ، والمعجب ، وعن فلسفة اللحظة الجميلة بوجه عام - سواء أكانت لحظة شهوانية ، أو لحظة استفراق في الكون - هو انها لم تعمل حسابا كافيا للشيء العميق الكامن في صدر الانسان ، الذى يشتهى على الدوام . وان ربط أمل السعادة بحقيقة كون « العالم مشحونا بعدد كبير من الأشياء » ، يناسب الأطفال ، وما يشعرون به لدى قراءتهم لكتب روضة الشعر . وبنى الاتجاه الصيباني الى الاهتمام البرجسونى القاطع « بالمستحدثات المتدفقة على الدوام » العجز عن بلوغ النضج . والاثر الذى يشعر به التامل البالغ في عصر قد ابتعد تماما عن « الواحد » ، واتجه الى الكثرة ، كالعصر الذى نعيش فيه ، أشبه بمحيط عجيب هائل يحيط بخواء كبير .

لا حاجة للاضافة باننى لا اختلف في الرأى ، لا مع رجل العلم ولا مع الرومانتيكى في حالة التزامهما موضعهما الصحيح . ولكن بمجرد

محاولتيهما - منفردين أو مجتمعين - وضع شيء بديل للنزعة الانسانية أو الدين ، يتحتم حينئذ مهاجمتيهما لعدم محافظة رجل العلم على نظريته الوضعية والنقدية بالقدر الكافي ، أما الرومانيكي فلأنه لم يتبع الخيال في صورته الصحيحة .

تعيدنا هذه المسألة الى مشكلة الخيال الاخلاقي - الخيال الذي قبل دور الاعتراض (الفيتو) . والواقع ان هذه المشكلة - بمعنى ما - هي مشكلة الحضارة ذاتها . هنا ينبغي ملاحظة ظاهرة غريبة . اذ ان الحضارة التي تعتمد على جمود العقيدة وعلى سلطان خارجي ، لن تقدر على مواجهة الحقيقة الكاملة للخيال ودوره . أما الحضارة التي تعرضت فيها العقائد والسلطان الخارجى للضعف بتاثير الروح النقدية ففي وسعها ان تفعل هذا الشيء ، بل عليها ان تعمل على وجوده ، لو أرادت الاستمرار على الاطلاق . لقد كتب على الانسان بوصفه كائنًا دائم التغير والعيش في عالم متغير - كما ذكرت في البداية - عاجزا عن الاهتداء المباشر لآى شيء دائم يستحق اسم الحقيقة ، ان يعيش في حالة خرافية أو موهومة . الا ان الحضارة يجب ان تعتمد على الاعتراف بشيء دائم . ويتبع ذلك عدم امكان نقل حقائق الحياة التي تعتمد عليها الحضارة الى الانسان مباشرة ، بل عن طريق رموز متخيلة ليس الا . ومع هذا فالظاهر انه من العسير على الانسان تحليل هذا المعجز الذي يعمل في ظله تحليلا نقديا ، ومواجهة نتائج تحليله في شيء من الشجاعة ، واخضاع مخيلته للتوجيه الضرورى . ولا يرضى الانسان بالحد من رغباته التوسعية ، الا اذا بدت له الحقائق التي بدت صحيحة في صورتها الرمزية ، صحيحة بالفعل . وهكذا يلقي كبح خياله ترحيبا على حساب روحه النقدية . ويظهر ان ذهب الايمان النقي في حاجة الى الخلط بسرعة التصديق ، لو أريد تحويله الى عملة . غير ان الحضارة التي تتمخض عن سيطرة النزعة الانسانية أو الدين تميل الى بعث الروح النقدية . فعاجلا أو آجلا سيظهر أمثال فولتير وسينطقون بمثل عباراته القاضية الآتية :

ليس القسوس كما يتوهم توافه الناس

فمن سئذاجتنا صنع كل علمهم .

والتححرر من الاعتقاد الساذج يؤدى الى ظهور روح فردية فوضوية ، تنزع بدورها الى تحطيم الحضارة . وثمة بعض دلائل في

الماضي تدل على انه ليس من الضروري المرد بنفس الدورة . فلقد اتصف بوذا بروحه النقدية ، فكان يحس بما تتعرض له كل الأشياء من تغير وزوال ، وبذلك شعر بأوهام العالم على نحو أشد من شعور أناتول فرانس به . وفي نفس الوقت ، كان لديه معايير أخلاقية أشد صرامة من معايير الدكتور جونسون . هذه التركيبة نادرا ما رآها الغرب ، ولعله شديد الحاجة لرؤيتها . ونطق بوذا في نهاية حياته بكلمات يصح أن تكون دستوراً للنزعة الفردية الحققة : « لذا عليكم يا أناندا أن تضيقوا أنفسكم ، وتلوذوا بأنفسكم ، ولا تبحثوا عن أى ملاذ خارجي ، وتمسكوا بالقانون (دهارما) ، واحتموا به » . وربما رجح الإنسان باطمئنان إلى نفسه ، لو أنه لم يصادف هناك - كما هو الحال عند روسو - أنفعالاته ، بل صادف مثل بوذا قانون الفضيلة .

ان ما عمل على جعله متعارضاً مع الاسراف في النزعة الطبيعية (الطبيعية) ، كما يظهر في الواقعية الجديدة (*) : هو البصيرة . وان كانت البصيرة في ذاتها لن تزيد من كلمة . وما لم يمكن اثبات فاعليتها ، وبأن لها ثماراً مختلفة اختلافاً كاملاً عما يترتب عن حالة اتباع القانون الطبيعي ، لن يكون الوضع في شتى الأحوال أى نصيب منها .

والوضع لا يعبر عن وجود هذه الثمار فحسب ، ولكنه يقدر هذه الثمار ذاتها تبعاً لاتصالها بغاياته الأساسية . يقول برجسون : « ان الحياة قد لا يكون لها أى هدف بالمعنى الإنساني للكلمة » . ويرد الوضعيون على برجسون وعلى المنحرفين على غرار روسو بوجه عام ، بكلمات أرسطو القائلة بأن الغاية هي الشيء الأساسي الوحيد عند الجميع ، وان غاية الغايات هي السعادة . ويرد الوضعي الصميم على الباكوتيين الذين يريدون العمل ويحددون الغاية وفقاً للقانون الطبيعي وحده ، بأنه من المتعذر اثبات تحقيق السعادة في مثل هذا العمل ذي الجانب الواحد ، الذي لن يستطيع في ذاته تحقيق الفرار من شقاء المزمة الأخلاقية ، وبأننا لن نستطيع تحقيق ترابط حق ، والسلام والسعادة بالتبعية ، الا بالعمل تبعاً للقانون الإنساني ، على أننى قد سبق أن قلت بأنه كلما ازداد اتصافنا بالفردية ازداد وجوب اعتمادنا

(*) . يعتقد باييت أن الشيء الحقيقي الوحيد في النظرة إلى الحياة التي سادت مؤخراً . (بمعنى النظرة العلمية) هو اتباعها للقانون الطبيعي في اتصالها ، وما تحقق من لعل نتيجة لذلك .

على الخيال لادراك هذا القانون ، وامستدرك واقول الخيال بعد انضمام العقل اليه ، فلا يكفي كبح جماح الجانب الطبيعي في الانسان - وهذا ما يعنيه العمل تبعاً للقانون الانساني - بل علينا ان نتبع العقل في ذلك . فالمعرفة الصحيحة هنا ، كما في أى ناحية اخرى ، يجب ان تسبق الفعل الصحيح . ولقد اعترف حتى بهذا بأنه في فترة ما في حياته ، لم يكن عاقلاً في كبحه لذاته . ولن احتاج هنا الى اكثر من التوسع فيما ذكرته في فصل سابق عن الاستعمال الصحيح « للقدرة الثانوية الزائدة » عند أولئك الذين يرغبون اما ان يكونوا دينيين او انسانيين على الطريقة الوضعية . فهم لن يستعملوا ملكاتهم التحليلية لبناء أى نسق مجرد ، بل للفرقة بين معطيات التجربة العقلية بقصد البحث من السعادة ، مثلما يستعمل رجل العلم في أفضل احواله نفس الملكات للفرقة بين معطيات التجربة ، بحثاً عن القوة والفائدة العملية .

سبق أن اشرت الى استعمال هام آخر للذهن التحليلي من ناحية علاقته بالخيال . ولما كان الخيال في ذاته قادراً على تحقيق « الوحدة » ، وان كان لا يستطيع الوصول الى الحقيقة ، لذا لن يستطاع التاكيد من اتصاف أية « وحدة » تفرض على الحياة بالحقيقة الا اذا خضعت لادق تحليل . وبغير ذلك ، سيتضح أن ما بدا لنا تابها للحكمة مجرد حلم فارغ . ويعنى اعتبار شيء ما حكيماً ، بينما هو غير حقيقي ، الوقوع في سفسطة . وبدأ لرجل مثل روسو - الذي كانت أبعد خصائص لخياله ليست بالإخلاقية ، ولكنها تكاد تعد شاعرية الى درجة ساحقة - القيام بدور المعلم الملهم حتى بلغ ذروة السفسطة . فهل كان مخطئاً في سفسطته ؟ تلك مسألة يولع بالكلام عنها العاطفيون ، أما العقلاء فانهم يرفضونها كمسألة تكاد تكون ثانوية . والسفسطة بشتى أنواعها ، من اللوازم الضرورية لكل فنور أخلاقي انساني . فمن الممتع أن يطلق الانسان لنفسه العنان ، وأن يعتبر في نفس الوقت انه في طريقه الى الحكمة . ان علينا ان نراعى ما اتصف به روسو من سفسطة ، لو أردنا فهم حالة من الأحوال غير المألوفة التي سادت في القرن الماضي . ففي خلال هذا العصر ، كان الناس يتحركون بثبات تجاه « المستوى الطبيعي » حيث يسود قانون المكر وقانون القوة . وان كانوا في نفس الوقت قد خضعوا - او خضع أغلبهم على أقل تقدير - للوهم بانهم سائرون تجاه السلام

والأخوة . ويمكن العثور على ما يؤكد ذلك في حيل لا نهاية لها لعبها الخيال الاركادى على السلدج ، بل لعبها أكثر من ذلك على أنصاف السلدج .



ربما أحب روسو خلاصنا من التحاليل التي يجربها العقل في سبيل « القلب » ولقد بدلت قدرا غير قليل من الجهد في هذا الكتاب وفي مواضع أخرى (*) لبيان المعانى المختلفة التي يمكن أن تنسب لكلمة « قلب » ، (ولكلمتي « النفس » و « الحدس » القريبتى الاتصال بها) ، وستضع عند التمعن في هذه المعانى ، ومراعاة ما تمخضت عنه ، وجود قوارق كبيرة بينها . فقد تشير كلمة « قلب » الى المدركات الحسية الخارجية ، وانفعالات النفس ، او الى المدركات الحسية الداخلية ، والنفس الأخلاقية . ومعنى القلب عند باسكال مختلف عن معناه عند روسو ، وبمجرد ازالة هذه الفروق ، أصبح الباب مفتوحا أمام اساءة استعمال اتباع روسو لكلمات مثل فضيلة وضمير ، ويعنى هذا فتح الباب على مصراعيه لكل صورة من صور الاضطراب . ثم نقلت بعد ذلك جميع المفردات التي لا تنطبق انطباقا صحيحا الا على عالم ما فوق الحسوسات الى عالم ما تحت المقولات ، واتجهت النفس النزوائية الى تغطية مراهها بكل هذه الجمل الجميلة وكأنها تتخلدها كساء لها . ويتساءل دارس حديث لسيكلوجية الحرب : « هل قام الانسان الطبيعى الكامن في أعماقنا ، متشبها بالانسان الروحاني بالتنكر ، والتخفى وراء كلمات مهيبة مثل الشجاعة والوطنية والعدالة ، وأصبح الآن قادرا على رفع رأسه والحلقة في وجوهنا بعينين محمرتين » . ان هذا هو ما حدث بالضبط .

ولكن وقبل كل شيء ، أن القلب بأى معنى من معانى الكلمة خاضع للخيال . ومن هنا يظهر تشعب أكثر جوهرية لعله يتكشف بوجه خاص في تشعب الخيال . ولقد رأينا كيف شاع في كثير من الأحيان وصف الحلم « الاركادى » عند اتباع النزعة الطبيعية الانفعالية بالمثالى ، وهكذا ستساعد نظرتنا الى هذا النوع الخيالى على تحديد نظرتنا الى الكثير مما ينظر اليه الآن على أنه مثالى . على أن كلمة مثالى قد يكون لها

(*) انظر على سبيل المثال الى كتاب بابيت الباكر
Literature & the New Laokoon American College (١٩٠٨) وكتاب
(١٩١٥) وكتاب
Democracy & Leadership آخر بعنوان (١٩٢٤)

معنى سليم . فهي قد تدل على الانسان الذى يتصف بالواقعية المتشعبة مع القانون الانسانى . اما الاتصاف بالمثالية بالمعنى الذى ظهر عند شيللى او عند العديدين من اتباع روسو ، فيعنى ابتعادا مطلقا عن الواقع . ويفزع هذا النوع من المثالية من التفرقة الحادة التى يلتزمها الناقد . فهي أشبه بقطرات ماء « دشى » بارد تتساقط على اوهامه الساخنة . ولكن ربما بدت الاغافة بماء الدش البارد امتع من الاغافة من فرقة ديناميت تحت السرير . وكان هذا هو المصير الشائع الذى لاقاه المثاليون الرومانتيكيون . فليس من المأمون إطلاقا اغفال أى جانب هام من الواقع فى سبيل الاحلام الشخصية ، حتى اذا وصف هذا الحلم بالمثالية . فسيجئ فى النهاية جانب الواقع الذى يسعى المرء لاستبعاده ، ويحطم جدران البرج العاجى ، ويقضى على الحلم ، والحال فى بعض الأحيان .

ان تحول العالم الاركادى الى مدينة من المدن الفاضلة او « اليوتوبيا » تهديد حق للحضارة . وكثيرا ما تكون الغايات التى يصطنعها اصحاب المدن الفاضلة مرغوبة فى ذاتها ، والشرور التى ينبذونها حقيقية . ولكننا عندما نحاول التدقيق فى السبل التى يعتمد منها ، سيتضح لنا انها تعتمد على احاطة وثيقة بالحقائق الراسخة للطبيعة الانسانية ، بل على ما سماه باجيهوت بالمثاليات الهشة للخيال الرومانتيكى . فضلا عن ذلك ، فقد يتفق مفكرون مختلفون من اصحاب المدن الفاضلة على ما يرغبون فى تحطيمه ، ولا يستبعد ان يتضمن ذلك النظام الاجتماعى القائم بكل أركانه . اما ما يرغبون فى تشييده على انقاض هذا النظام ، فمن الممكن الاهتداء اليه ، لا فى عالم احلام واحد ، بل فى عوالم احلام مختلفة . فبعد استبعاد القدرة على الاعتراض (الفيتو) من الشخصية ، وهى القدرة الوحيدة القادرة على تجميع الناس حول محور واحد مشترك ، سيتضح ان المثالى لا يزيد من انعكاس قائم على خواء لزواج هذا أو ذاك . ففي أى عالم خاضع للمزاج البحت ، يمكن الرد بالاجاب على سؤال أوريلوس عند فيرجيل : « وهل اله أى انسان أكثر من صورة لمشتبهات نفسه » ؟ (*) .

من هذا يتضح اعتماد مهمة الناقد السقراطى فى الوقت الحالى الى حد كبير على تجريد الأنا من الاقنعة المثالية التى تمنطليها ، وكشف

(*) An sua cuique deus fit dira cupido ؟

ما سمعته بالروحانية الزائفة . ولو كانت كلمة روحانية تعنى أى شيء ، فلا بد أن تدل - فيما يبدو - على قدر من الهروب من النفس المألوفة ، وهو هروب يحتاج بدوره إلى جهد تبعاً للقانون الإنسانى . وحتى إذا لم يكن المثالى من اتباع روسو مدافعا صريحا عن « السلبية الحكيمة » ، فمن الواضح كل الوضوح أنه لا يبدل أى جهد لانتبات ذلك ، لأن هذا قد يتعارض مع ولعه بالتعبير الذاتى الذى ربما كان أكثر تغلغلا فى نفسه من الرغبة فى انقاذ المجتمع . فهو يميل مثل روسو إلى النظر إلى أى قيد سواء أكان فى الداخل أو فى الخارج كشيء متعارض مع حريته . ولا يكاد يقل التعريف الصحيح للحرية فى أهميته عن التعريف الصحيح للخيال ، وهو مستمد مباشرة منه . فإين يمكن العثور فى عصرنا الفوضى على مثل هذا التعريف : التعريف الذى يجمع بين الحدائق ، والتوافق مع الحقائق السيكلوجية ؟ يقول جوته : « بمجرد أن يظن أى إنسان من حريته ، سيشعر على الفور بتبعيته . أما إذا اتجه إلى التصريح بأنه تابع ، فإنه سيشعر بالحرية » . وبعبارة أخرى ، أنه لا يتمتع بالحرية التى تسوقه إلى فعل كل ما يروق له ، إلا إذا أراد أن ينعم بحرية المجانين ، وليس بوسعنا أن يفعل شيئا آخر سوى التوافق مع شيء حقيقى كالقانون الطبيعى أو القانون الإنسانى . ويساعد التوافق التقدمى مع القانون الإنسانى على زيادة الكفاءة الاخلاقية . وهذا هو أنسب تصحيح للكفاءة المادية . فلن يتحقق هذا بواسطة الحب وحده ، كما يميل العاطفيون إلى القول فى دعاوهم . فالحب كلمة من الكلمات الأخرى التى تصرخ عاليا مطالبة بحثها بطريقة سقراطية .

سبق أن حاولت أن أثبت ، أن ما يتمخض عن أية حرية من الحريات التى لا تعنى أكثر من التحرر من السيطرة الخارجية ، هو أخطر صور الفوضوية : فوضوية الخيال . وبقدر ادراكنا لهذه الحقيقة ، ستربط صحة استعمالنا لمصطلح عام آخر : الديموقراطية . فعلى أن نحذر من استسلام خيالنا لهذه الكلمة ، إلى أن نحيطها فى كل جانب بالحدود المرتكبة على تجارب الماضى ، فى هذا الشكل من أشكال الحكم . فبهذه الطريقة وحدها ، سيعرف الديموقراطى هل ما يهدف إليه شيئا حقيقيا أو مجرد حلم بعصر ذهيبى . فهنا كما فى أى موضع آخر ، هويات عديدة سيتردى فيها كل متحمس ساذج . وتستحق كل حماس الديموقراطية التى تخرج بأعداد وفيرة شخصيات من الأسوياء قادرين على توجيه خيالهم إلى المعايير الموضوعية ، ورفضها فوق نفوسهم

العادية . أما الديمقراطية ، التى لا تتجه اتجاهها سليما الى الخيال ،
والغارقة فى العاطفية المبهمة المخدرة ، فانها قد تمنى كل أنواع الأشياء
المستحبة فى عالم الأحلام ، ولكنها فى العالم الحقيقى لن تثبت الا انها
طريقة غير مستحبة للعودة الى البربرية ، ومن الدلائل السيئة أن يكون
دوسو الذى يعد أكثر من أى شخص آخر أبا للديموقراطية المتطرفة
هو أول من أعلنوا الحرب على العقل .



لو حرص زعماء أى مجتمع على اتباع نموذج سليم ، وعملوا
على الاسترشاد به بطريقة اسائية ، فان كل الدلائل تشير الى أنهم
سيكونون موضع اقتداء ، وسيحدث بالتالى قدر كاف من المحاكاة
لأعمالهم ، مما يساعد على حماية المجتمع من التدهور الى الهمجية .
تعرض المجتمعات للفساد على الدوام عند قمعتها ، ومن هنا لا يكفى ،
كما يود الانسانون اقناعنا أن يتصف زعمائنا بالقفزة على مجابهة مسائل
العالم الخارجى ، والتشبع فى نفس الوقت بروح « الخدمة العامة » .
ولقد رأينا زعماء « توسعيين » خالسين من هذا النوع ، كانت كلمة
الانسانية دائما على أطراف السنتهم ، وان كانوا فى نفس الوقت قد
انقطعوا من الانصاف بالانسانية . يقول كونفشيوس : « الناحية
التى لا استطاع التساوى مع الانسان فيها هى ببساطة الآتى : عمله
الذى لا يستطيع الآخرون رؤيته » . ان هذا العمل المكتم ، والعادات
المتربة عليه ، هو الذى يضاف على الانسان الطابع الانسانى ويجعله
مثاليا فى نظر المجموع . ويحتاج لأداء هذا العمل الى مركز ما يلتف
حوله ونموذج يقتدى به .

ويعيدنا ذلك الى آخر فجوة تفصل بين الكلاسيكى والرومانتيكى .
فى أفضل الأحوال ، يعنى الالتفاف حول مركز ما فى نظر الرومانتيكى
الكشف عن اتباع « العقل » وفى أسوأ الأحوال ، الانصاف بالتزمت
والتعصب . أما فى نظر الكلاسيكى ، فان الالتفاف حول محور حق يعنى
مكس ذلك ، أى ادراك العنصر الانسانى الكامن وراء كل التفسيرات
المتضمنة فيه ، ويتطلب ذلك اسمى استعمال للخيال . فالعنصر الانسانى
الكامن موجود حتى اذا لم تستطع العقائد والمذاهب استقصاءه . فهو
غير خاضع لقانون ، ويرفض الانطواء تحت أية قاعدة أو صيغة .
وتكتسب معرفته من التجربة : التجربة التى يحياها الخيال . ويلزم
لكى نستطيع انصاف نوع الكتابة الذى يتركز حول محور ما أن تتوافر

لنا الى حد ما الخبرة والخيال . أما الكتابة الرومانتيكية ، الكتابة التى لا يتقيد فيها الخيال بأى محور حق فيستمتع بها على خير وجه في شبابنا . ان من يسحره شيللى وهو في الأربعين من عمره ، مثلما كان يسحره وهو في العشرين ، فان غاية ظننا أنه قد فشل في النمو (٩) . وكتب شيللى ذاته الى جون جيسبون (٢٢ أكتوبر سنة ١٨٢١) « بالنسبة للحلم والدم الحقيقيين ، أنت تعرف أنني لا أتعامل مع مثل هذه المواد ، وإذا توقعت العثور على فخذ ضأن في محل للخمور يمكنك أن تتوقع منى أى شيء أنساني يمت بصلة للأرض » . ولا يستبعد الا يشعر أى انسان ناضج بالرضا عن مثل هذا الشعر المفتقر الى الجوهر حتى لو كان مخمورا ، وربما شعر بنفور أكثر اذا قدم له على أنه « مثل أعلى » . ومن جهة أخرى فان العلامة المميزة لأى عمل كلاسيكى صميم هو قدرته على الكشف عن معناه كاملا ، للناضج فقط . يقول الكاردينال نيومان « ثمة اختلاف بين تأثر الشباب وتأثر الشيوخ بكلمات شاعر كلاسيكى كهوميروس أو هوراس :

« ثمة فقرات لا تبدو في نظر أى فنى أكثر من صيغ بلاغية مألوفة ، فهي ليست أفضل أو أسوأ من المئات الأخرى التى يستطيع كتابتها أى كاتب فطن ولا يشعر آخر المطاف بها الا بعد انقضاء سنوات طويلة ، بعد أن يكون قد خبر الحياة وبعد نفاذها فيه وفي شعوره فتبدو له كأنه لم يسبق أن عرفها من قبل ، أى عرف ما فيها من أمى وحساس ودقة نابضة بالحياة . هنا يستطيع أن يعرف كيف دامت أبيات تم ابداعها مصادفة في صباح يوم ما أو في مساءه في احتفال إيونى ، أو على تلال سايبنا ، وكيف انتقلت من جيل لآخر عبر آلاف السنين واستمر تأثيرها العارم وسحرها على العقل على نحو يعجز عن مضاهاته الأدب السائر بكل ما فيه من مزايا واضحة » .

يتمركز الخيال عند الشعراء الذين امتدحهم نيومان حول جوهر ما ، كما يمكن القول . ولعل من ميل الكلاسيكيين الجدد الى القول بتعارض العقل مع الخيال ، وميل الرومانتيكيين الى القول بتعارض الخيال مع العقل هو وجود صراع فعلى بينهما ، عند المعديدين من الأشخاص ، وربما عند معظم الأشخاص . غير أن النقطة التى يتحتم

(٩) انظر الى تقييمات البوت المائلة على كتاب شيللى ن كتابه The Use of Poetry & the Use of Criticism (لندن ١٩٤٢) ص ٨٩ .

تأكيدها حقا هي امكان الجمع بينهما . فمن المستطاع للعقل ان يكون خياليا ، وللخيال ان يكون عاقلا . ولو كان الخيال غير معقول ، كما يتبين بوضوح في حالة فيكتور هوجو على سبيل المثال ، فاننا سنشك حينئذ في توافر الاخلاقية والعالمية . ان كل الرجال - حتى عظماء الشعراء - قد يفرقون الى حد ما في حالات من الضرور الشخصي ولوهمام عصورهم ، وان كان هذا بدرجات . والشعراء الذين اجمع العالم في آخر المطاف على الاعجاب بهم لم يكونوا من المصابين بجنون العظمة . فهم لم يهددوا - كما فعل هوجو - بصعق البرق وشد الشهب من ذيولها . ان قول بوسويه بان « العقل هو سيد الحياة الانسانية » لا يتعارض مع قول باسكال بان الخيال هو الذي يضع كل شيء في موضعه ، ولكنه يكمله ، شريطة العناية بتأكيد كلمة « انساني » . ربما كان من العسير محاولة الانغماس في الخيال على نحو شبيه بما فعله هوجو . اذ كان خياله منطلقا الى حد بعيد ، مما يدفعنا الى التشكك في انه كان يعيش حياة انسانية ، فلعله كان من « طيتان السحر » على حد قول تينسون . ولن يستطيع المرء ادراك « شدة وجوده » كما قال جوبيرت الا في حالة قدرته على الافلات من عبوديته لذاته . وان تتحقق هذه الرحابة الانسانية بالتخلي عن المقيّدات ، بل بالاعتراف بها . فما ينبغي على الانسان ان يحدده قبل كل شيء هو خياله . والسبب الذي يدفعه الى البحث عن حياة فيها امتلاء أكثر واكتمال هو بكل بساطة - كما اشار جوبيرت - هو كونها أكثر متعة ، فهي أقدر من الناحية العملية على تحقيق السعادة (*) .

(*) تجيء فيما بعد في الصفحات من ١٠٥ - ١١٦ ، ومن ١١٦ ، ومن ١٦٨ الى ١٨١ نظرتان يبيدنا الاختلاف عن نظرة بابيت ، وبخاصة في مسألة العلاقة بين الرومانتيكية والمجتمع والسياسة .

جريرسون

الكلاسيكى والرومانتيكى

عندما لا يقصد بمصطلحي « الكلاسيكى » و « الرومانتيكى » ،
الفن والأدب اليوناني والروماني ، من ناحية ، والوسيط ، من ناحية
أخرى ، بل يكون المقصود بهما - كما حدث منذ ما يدمى بالاحياء
الرومانتيكى - الدلالة على خصائص معينة تتميز بها عهود فن وأدب
معينة ، وكذلك صور وأشعار مختلفة في نفس العصر ، الذي قد يكون
مصرنا الذي نعيش فيه - فأنهما قد يكونان بين المصطلحات التي لم تحدث
محاولات لتعريفها بطريقة مقننة اقناعا كاملا لنا وللآخرين . . . وربما ثبت
عند التمعن والتدقيق أن الكلمتين ليستا بأفضل ما يمكن استعماله من
كلمات . فكلية « رومانتيكى » إما أن تكون بعيدة التحديد ، أو مفتقرة
تماما الى التحديد ، في دلالتها على كل مارئي انطوائه تحتها . ومع هذا
فإننا قد نتفق على الحاجة الى بعض كلمات للدلالة على ما هو متكرر
الحدوث - أو لوعنى هذا التسليم جدلا بصحة القضية حتى تثبت
صحتها مستقبلا - ما كان ميولا أو اتجاهات متكررة في التاريخ الفعلى
للفكر والفن والأدب . ويتركز جهدى في هذا المقال - وأركز على هذه
الكلمة ، وأرجو أن تذكروا أننى اذا كنت اتكلم بلهجة قاطعة حازمة ،
فإنما يرجع هذا الى حرصى على الوقت ، ولأن موضوعى كله يهدف الى

انظر الى معاصرة «From Classical and Romantic» ضمن معاصرات
Leslie Stephen (١٩٢٣) .

الكشف - أى على ادراك تاريخ الأدب الأوربي الغربى ، على ضوء نظرة تبدو لى ذات قيمة ، ولم يسبق محاولتها على نطاق واسع فيما أعلم .

(هنا ذكر جريسون تصريفات مختلفة لكلمتى رومانتيكى

وكلاسيكى) •

ومع بعض تحفظات ، ربما أمكن القول بأن برونتيير ... قد حدد الظروف المختلفة التى يظهر فيها أدب كلاسيكى فى المهود المختلفة ، كما حدد خصائصه الأساسية . فهو من نتاج شعب وجيل حقق واعيا تقدما أخلاقيا وسياسيا وفكريا محددا ، جيل مشبع بالإيمان بتفوق نظريته فى طبيعتها وإنسانيتها وعالميتها وحكمتها على النظرة التى ابتعد عنها ، واهتدى الى نظرة متوافقة مكنته من النظر فى كل جانب من الحياة ، بعد الاحساس بشمولها ، وجمعها بين الوحدة والتنوع . وبضطلع الفنان بمهمة التعبير عن هذا الومى ، ومن هنا جاء اتساق عمله ، وبالتالي فرط تحديده ، وجماله عند عظماء الفنانين . ولا يتصف الفن فى مثل هذه المهود بطابعه الشخصى - أو على أقل تقدير بنفس المعنى أو بنفس القدر الملحوظ عند روسو أو بايرون أو كارلايل ، أو أبسن على سبيل المثال . ويرجع هذا الى وجود ما يصح تسميته بالومى المشترك الذى ينبض فى دوح وقلب كل فرد يشارك فى العصر ، أو فى المحيط الذى يكتب فيه . وعلمنا أن نعترف - وهذا امر بعيد الأهمية - بأن الأدب الكلاسيكى كان بوجه عام نتاج مجتمع صغير نسبيا - أثينا وروما وباريس ولندن . ويقوم الفنان الكلاسيكى بتزويد جمع من العواطف والأفكار المشتركة التى يشترك فيها مع جمهوره بالتعبير الفردى وبجمال الشكل . أنها أفكار ونظرات يعتبرها جميلة صحيحة نفس صحة الأفكار الكلية . ولا يرجع اهتمامه بالشكل - كما هو الحال عند من تحدث عنهم ليكون - الى عدم مراعاة لقيمة المادة وأهمية الموضوع ، ولكنه يرجع الى أن من منحه هذه المادة هو عصره ، وأنها تبدو له فى أهميتها وقيمتها على نفس النحو الذى تبدو فيه لجمهوره . ومن هنا رأينا النقاد يؤكدون أهمية أشياء متضادة فى الأدب الكلاسيكى . فمثلا حاول « ماتيو ارنولد » فطام مواطنيه عن ترف الرومانس ، ومن ثم ركز على أهمية الموضوع ، وضرورة توافر دقة البناء ، والأهمية الثانوية للتعبير . أما برونتيير فصرح تبعا لنفس الروح بأن الجوهر لا شيء و « الشكل هو كل شيء » ، ويعنى القولان نفس الشيء .

أكرر القول بأن العصر الكلاسيكي عصر عقل . انه ليس عصرًا عقلانيًا يضع صيغا قاطعة جازمة ، تتمدى الحدود التي تسمح بها مقدماته والتجارب التي تعتمد عليها . على انه لا وجود لشيء يميّز هذا العقل وعيا شديدا مثل وعيه بهويته من نير التقاليد ، الى حياة العقل وحرية ، وان كان الفرد يستمر خاضعا للوعي الاجتماعي الذي يكبح جماح انطلاق كل شذوذ ، ويلزم بمراعاة الوسيلة . ومن هنا يقترب الأديب والفن ، في أي حال ، من توازن المميزات الذي وصفه برونتيير بالقول : « ما يضيف معنى الكلاسيكي على الكلاسيكي هو التزام كل الملكات في انجازه حدودها المشروعة - فلا الخيال يتخطى العقل ، ولا المنطق يعوق الخيال عن الانطلاق ، ولا تتمدى العاطفة على حقوق ما هو معقول ، ولا العقل يتسبب في قتل حرارة ما هو عاطفي ولا تسمح المادة لنفسها بأن تسلب من القدرة على الاقتناع التي تكتسبها من سحر الشكل ، كما أن الشكل لا يقتصب الاهتمام الذي ينبغي أن يكون من نصيب المادة وحدها » .

ليس لدى الوقت الذي يسمح لي بتأييد هذا الكلام ، باستقصاء الأدب الكلاسيكي في أي عصر ، وان وجبت الإشارة الى ثلاثة من هذه العصور : عصر بركليس - عندما ساعدت هزيمة الفرس على تزويد أثينا بالثقة بالنفس والجاه والسلطان ، بينما قامت أثينا في نفس الوقت باستيعاب فلسفة إيونيا وجعلها فلسفة لحضارتها ، واخضعت الغرب لبلاغتها . وكان أعظم ما أبدعته هو الدراما الاتيقية . واما أن اسخيلوس وسوفوكليس قد عكسا بصور مختلفة ، أفضل معتقدات عصرهما ، فأمر يمكن تبينه على أي حال من غضبة « ارسطوفان » للانحلال الذي أحدثته روح أوربيد . وربما أمكن القول بأن العصر الكلاسيكي قد امتد في روما خلال عهد الجمهورية الأخير ، وابتان حكم أغسطس ، ومن عهد شيشرون ولوقريطس الى فرجيل وهوراس ، عندما ألم الكتاب من وعي بالتراث الأدبي اليوناني ، وحاولوا استيعابه ، وان كانوا قد استعملوا هذه الأشكال في التعبير عن روح غير يونانية ، ولكنها رومانية مستلهمة من عظمة الامبراطورية الرومانية ، ورسالتها . وثالث مثل لهذه العصور هو عصر لويس الرابع عشر في فرنسا ، وهو العصر الذي استلهه درايدن في أنجلترا . ولقد سار العصران متوازيين متقاربين كل منهما عن الآخر ، وان كانا قد افترقا في صورة مثيرة للاهتمام ، فمثلا كان لفكرة « الثقات » قيمة كلية عند فرنسيي العصر الكلاسيكي لم تتوافر

لها عند الانجليز . فلعل الحرية الدستورية والتسامح الدينى هما اللذان منحاهم الحق فى النظر الى الماضى نظرة مسايرة لتقدمهم . وهناك اختلاف آخر هو معنى الكتاب الانجليز الكلاسيكيين بوجود عمالقة فى العصر الذى سبق عصرهم . فلم يتحدث أى ناقد فرنسى - كما لهيرب وبوالو أو بوهور - عن رونساو وجيله بنفس الاحترام الذى علم درايدن جيله والتالين له كيف يشعرون به تجاه شكسبير وجونسون وميلتون ، مع التفاضى من الشاعر « ريمر » ، واستبعاده جانباً .



الاكتمال اذن فى اعتقادى هو علامة الأدب والفن الكلاسيكى الصميم النابض بالحياة . فهو يعكس روح مجتمع واثق بنفسه ، يبحث فى الفن والأدب عن التعبير عن مثله ومعتقداته ، ويطالب الفن بنفس الانتباه الى الشكل والدقة ، التى تراهى فى كل أحوال الحياة ، ومظاهرها ، ولا جدال فى كمن نقطة ضعف الفن الكلاسيكى فى احتمال خضوع منجزاته لروح اللياقة (الاثيكيت) بدلا من خضوعها أساسا لمتطلبات الشكل الفنى . وما الزام الأكاديمية الفرنسية باباع « الوحدات الثلاث » وتحريم استعمال الكلمات « التى تلذست بخروجها من أفواه العوام » ، إلا امثلة لما اعنيه . على أن أكبر نقص فى العصر الكلاسيكى ، وفنه ، هو عدم امكان دوامه . فهو يمثل وصفاً مؤلفاً أو توازناً ، وأية وصفاً مؤلفاً يقوم بها العقل الإنسانى تتضمن استبعادات وتضحيات ، ستدرك قيمتها عاجلاً أو آجلاً . كما أن كل توازن فى المسائل الإنسانية عشوائى . ويختفى الأدب الكلاسيكى على أوجه مختلفة . فهو قد يجمد تدريجياً ، بعد أن تستنسخ الأشكال التى استطاعت توطيد نفسها ، بطريقة آلية ، وتتحول المعتقدات الى مسائل تقليدية . . واستمر الأدب اليونانى حياً بطريقة مدهشة ، بعد أن ولى عهده الذهبى ، وأخرج آيات ساحرة كوميديا الفترة الوسطى : « وبامثورالات » تيوقريطس ، وانبعثت منه فى الملاحم الأخيرة لابولينوس آيات رومانتيكية ، لأن الحب موضوع رومانتيكى على الدوام ، وقدر لابولينوس أن يكون ملهماً لفرجيل - وأن كان هذا لا يعد تقدماً هاماً مباشراً . ولم تفلح أى روح جديدة وعميقة فى احياء الشعر اليونانى ، وتحولت الأشكال القديمة الى أشكال تقليدية وأكاديمية .

على أن الوصفة المؤلفة الكلاسيكية قد تعرض للتحلل . وتحل

محل التوازن المتنازع بين العقل والشعور ، والشكل والمادة ، مغالاة من نوع أو آخر . وهكذا وصف « برونتيير » المسخ الذي حدث للمثل الكلاسيكية في الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر ، فتحدث عما حدث عند العاطفيين من تركيز على المشاعر على حساب العقل : « هنا في قصص بريفو ، فاضت الحساسية » وأصبح العقل في كتابات الموسوعيين جامدا يتجاهل ما في مقدماته من نقص ، والتجربة التي بنى عليها . وبالنسبة للشكل ، أدى تطهير مفردات اللغة الى جذبها . واستنكر فولتير المغالاة عند كورني (مثلما فعل درايدن في حالات استفزازه التي انتقد فيها شكسبير) كما استنكر كوندورسييه استعمال باسكال للعبارة المألوفة والمثل السائرة .

غير أنه اذا استمرت حالة الجفاف أو الانحلال هذه ، فقد يحيق بالأدب أمر من الأمور ، وربما تحولت عملية الانحلال الى تمزق عنيف ، عندما تبدأ عصارة جديدة في الظهور في عروق الروح الإنسانية ، وتغمر موجة من الفكر والمشاعر الجديدة البلد أو العالم الذي يعدان جزءا وأعباء فيه ، وتصبح أرواح الناس على دراية بما ترك جانباً في « التوليفة » ، أو التوازن الذي انعكس في الفن الكلاسيكي ، ويتضح الجانب الروحاني ، بل الجانب الدنيوي ، في طبيعة الإنسان قد قمع ، أو أغفل . وتشرق رؤيا جديدة على الخيال . وسوف تتصف بعض مظاهر الحركة الجديدة ، والأدب المعبر عنها ، بعاطفيتها وأوهامها كأدب حركة الانتفاضة العاصفة في القرن الثامن عشر في ألمانيا (*) ، وستبدو على أي حال في نظر بعض عقول ، وعهود ، وكأنها حركة فتية ترمى الى رفض الأشكال القديمة ، والافتتان بالتجارب الجديدة في مفردات اللغة والأوزان ، وإن كانت تبدو في نظر أعظم عقلياتها حركة روحانية وفلسفية أيضا . في كل العهود ، تعرضت الرومانتيكية للعقوبات بتأثير اهتزازاتها الميتافيزيقية . على أن هذا البعث الروحي يترك أثرا في أشكال الأدب ، ومن هنا جاءت الخصائص التي يتميز بها أدب مثل هذه الحركة على الأدب الكلاسيكي . فهو يفتقر الى الوضوح الدال على الثقة ، والى اتزان النزعة الإنسانية ، والشكل البديع التناسق والاتساق والصحة المكتملة ، لأدب عصر يعرف نفسه . ولكنه مشبع بجمال جديد غريب في الفكر والرؤى والجمال والإيقاع . وتزداد اللغة ثراء ، بعد أن تتحول الكلمات الى رموز ، بدلا من أن تكون مجرد علامات مميزة ، مشحونة

.....
(*) Sturm und Drang.

باللون والايحاء ، وكذلك بالمعاني الواضحة المحددة ، ويزداد إيقاع الشعر والنثر تنوعا وقدرة على التعبير - حتى ولو في صورة مبهمه - عن أدق تيارات الفكر والمشاعر .

هذا هو طابع الحركة الرومانتيكية . واعتقد أننا قادرون على الإشارة الى ثلاث حركات من هذا النوع في تاريخ الأدب الأوربي الغربي . ويمكن الشعور بالحركة الأولى التي بدت كقوة مؤدية الى الانحلال - الى حد ما وبوجه خاص - في مآسي أوربيد ، وبصورة أكثر تأكيداً ووضوحاً وإيجابية في محاورات أفلاطون - على ما اعتقد . وأشعر بالميل - بالرغم من الحذر الذي يتحتم أن التزمه أمام مستمعين من جامعة كامبردج - الى اعتبار أفلاطون أول عظماء الرومانتيكيين ، كما أشعر مثلاً سقراط عندما كان يواجه أية عاصفة عاتية ، بالحاجة الى الاحتواء بحقيقة لا تنكر ، وهى لجوء عظماء الرومانتيكيين دائماً الى أفلاطون بحثاً عن تعابير فلسفية تعبر عن اتجاههم - كما حدث عند سبنسر ووردزورث وشيللى والفيلسوفين الرومانتيكيين الألمانين شلنجر وفيشته . نعم لقد كان أفلاطون رومانتيكياً عند تصويره وجود عالم مثالي مختبئ وراء المراتبات ، ووجود « مدينة مخفية في السماء » ، وعندما تجرأ واستنبط كل الوجود والمعرفة من فكرة الخير . فأفلاطون - رغم اتهامه للشعراء - هو الذى خلق العلاقة المتبادلة بين الفلسفة والشعر ، والتي تميزت بها كل حركة رومانتيكية كبيرة . وهل هناك ما يتفوق في أحداث الاثارة الرومانتيكية على أساطير الكهف وتشبيه النفس بالعربة والعقل بالحوذى والنسوة والارادة بجوادين في محاصرة فيداروس ؟ . وأخيراً ، فلقد ظهر الله من خلال الأفلاطونيين الجدد ، في الحركة الرومانتيكية الكبرى التي اختمرت فيما نعرفه باسم الديانة المسيحية ، لأن أعظم رومانتيكى جاء بعد أفلاطون هو القديس بولس .

بدا لى وصف فيلاموفيتش فون موليندورف لمهاجمة القديس بولس للفكر الدينى اليونانى والأدب اليونانى وصفا كاملاً - أو ضرورة على أقل تقدير - لما أمنيته بالحركة الرومانتيكية وروحها ورد فعلها بالنسبة للشكل ، وما تحدثه من أثر يجمع بين التمزيق وإعادة الأحياء . وما كنت أود أن اقتبس كلامه كاملاً ، ولكن على أن أقنع بهذه الجمل القليلة .

« وأخيراً ، أخيراً ظهر واحد من الناس يتحدث اليونانية ، معتقداً

على تجربة للحياة عميقة نظرة ، وأعنى بذلك إيمان بولس . فهو متيقن من الأمل الكامن بين جوانحه ، ومن حرارة حبه للإنسانية جمعاء ، وتتصاعد حياة جديدة للروح في كل موضع تطاه قدماء ... فكل الأدب في نظره لهو وعي . انه لا يملك أى روح فنية ، وان وجب علينا الإشادة بسمو التأثير الفنى الذى أحدثه رغم ذلك ... وفى العالم الهلنى ، بأشكاله التقليدية وجماله الناعم ، لم يحل هذا الافتقار الى الشكل فى الأسلوب دون نقل الأفكار والمشاعر المعبر عنها . وكان له تأثير عارم . فأى مؤثرات أسلوبية تستطيع الارتفاع بالسحر الودود المنبعث من الكتاب المقدس وتحدث أثرا عند المقدونيين ، وهكذا أصبح الأدب الكلاسيكى كله موضع اتهام ، لأن محاكاته الكلاسيكية لم تتمخض عن ظهور كلاسيكية جديدة الا عند اللاتين - عند شيشرون وهوراس وفرجيل . ولم يتمخض عن اللغة اليونانية عندما انبعثت مباشرة من القلب مسوى ما اتسم بالضرورة بالخلو من الفن ، كما حدث عند بولس وابكتيتوس وأفلوطين » .

يرتبط الكثير مما جاء فى هذه الكلمات بالموضوع الذى اتحدث عنه ، ولاكتفين الآن بالإشارة الى أنها قد وصفت وصفا دقيقا - مع التجاوز من أى نقص فى الدرجة قد ترغبون كأفراد فى البائه - الروح التى دفعت ولیم بليك الى الابتعاد عن تقنية الفن فى التصوير والشعر ، عندما كان « الوحي » يهب علىه ، والتى دفعت وردزورث الى مطالبة الشعر بتجريد الأسلوب الشعرى « من بهرجته أو حليه » والعودة الى بيته الشرعى فى قلب الإنسان والى اللغة التى ينطقها الناس ، بتأثير المشاعر الفعلية ، أو على الأقل بتأثير المشاعر التى يتم جمعها فى هدوء ، لأن « الشعر صورة الإنسان والطبيعة ، والعبر الذى يفوح من كل معرفة ، والروح الرقيقة التى تتخللها . انه التعبير المنحدر من الانفعال ، والوجود فى ملامح كل علم » .

يخرج الكلام من تأثير المسيحية - او هذه الخمرة الرومانتيكية الجديدة - على ماثلا ذلك من أدب ، من نطاق بحثى ، بطبيعة الحال ، وإن كنت أحب أن اذكركم بما يلى : لم تستطع الروح الجديدة التوافق مع الأشكال الكلاسيكية التقليدية ، رغم جهود برودنشوس وآخرين . واكتشفت الروح المسيحية تعابير شعرية وافية فى التراتيل اليونانية واللاتينية عند الكنيستين الشرقية والغربية . ومنذ ذلك الحين ، أصبحت التراتيل الاداة المختصة بالتعبير عن المشاعر المسيحية ،

وتصحب كل اعادة احياء بروحاني لها . ولعلكم تذكرون كيف افصحتم التراتيل العظمى من الروح الامساوية المعذبة ، في القرن السابع عشر ، والتراتيل التي صحبت حركه « ولسى » والحركة الانجيليه ، وكل محاولة احياء تالية . ولن اعنى الان بالكلام عن قيمة التراتيل . ان المزاج الذى نتحدث عنه ، اعنى المزاج الرومانتيكى يميل الى الانطلاق الشعري والتراتيل التي تعد اعرب الى التعبير عن العشق او التوبة او المديح أو الاعتراف اكثر من ميله الى الشعر الفنائى (الليريكى) بمعناه الصحيح ، فهى تعبير واف عن روح فردية ، ربما كانت معدة . اما الشعر الدينى الفنائى ، كذلك الذى كتبه هربرت وكراشاو وفوجان فلا يعد من التراتيل .

والحركة الرومانتيكية الثالثة - لأننى ارجب تأجيل الكلام هنيهة من الحركة الثانية - هى الحركة التي بدأت الكلام بها . انها الشعلة التي اوقدها روسو ، وانتشرت في المانيا وانجلترا . ويصور ، على نحو رائع ، اتجاه جونسون - وان كنت لا استطيع الإفاضة في الكلام عنه - روح المقاومة الكلاسيكية التي اعترضت مثل هذه الحركة ، والأساس الذى اعتمدت عليه ، وان كان هذا الموضوع رحيبا مالوفا في نفس الوقت ، مما يجعلنى لا أفيض في الكلام عنه ، مكتفيا بالإشارة ، الى انها ، وان كانت أقل شدة والمارا من الحركتين السابقتين الكلام عنهما ، الا انها اكثر تعقيدا وتعددا للجوانب . فلها جوانبها الروحية والدينية التي ظهرت في شعر بليك ووردزورث ، وظهرت لاحد ما في شعر شيللى ، وفلسفة شلنج وفيشته وشلايرماخر ، وفي اعادة احياء الشعر الكاثوليكي الوسيط الذى تحدثت منه في البداية ، ولها جانبها البعيد من الدين الذى ظهر في ولع كيتس بمظاهر الجمال في اللغة وتآلف الكلمات ، ذلك الوله الذى ركز عليه مستر بول (المار مور) (*) والأستاذ بايبت ، عند الكلام عن بعض أطوار في أعمال بليك وشيللى ، وفيما دعاه جوته « بالسلبية المريعة » عند بايرون . ولها جانبها الفنى البحت الذى ظهر في افتتان كيتس بالمستحدث في جمال اللغة والتآلف ، وان كلن كيتس لم يفتنع بذلك ، كما تعلمون . وعنيت هذه الحركة بعدة موضوعات ،

(*) انظر الى كتاب بايبت Rousseau & Romanticism ، الى المختارات السابق نشرها في ص ٢١ - ٢٨ . وانظر ايضا الى كتاب بول المار : The Drift of Romanticism

لأن روحها كانت متعددة الجوانب . فعرفت بافتتانها بالطبيعة وبإعادتها
لأحياء الروح الوسيطة وأحلامها بعودة العصور الذهبية والهلينية
الجديدة .

بيد أنه بدلا من التركيز على ذلك ، فأننى أرغب ، لو أمكنكم
تحملنى ، العودة الى نقطة بدايتى ، لما لها من ضرورة لبحثى ، فأتساءل:
ما هى أهمية العناصر الوسيطة فى إعادة الأحياء الرومانيكى ،
أو بمعنى أصح فأننى أسأل عن الأنواع المختلفة للرومانس الوسيط ؟
هل أنا محق إذا ادعيت تمثيل الأدب الرومانيكى فى القرنين الثانى عشر
والثالث عشر للحركة الثانية من هذه الحركات ، وإذا قلت أن
رومانيكيته إنما ترجع الى روحه الثائرة المتحررة ، لا الى موضوعاته
الجرمانية والكلتية والشرقية ؟ لم يكن رأى هاينه - كما أثرت -
مستوفيا فى وصفه لإعادة الأحياء الرومانيكى ، باستثناء ما قاله من
المدرسة الجرمانية التى تسببت فى مضايقات كثيرة لشييلر وجوته ،
وتسببت فى قول جوته : الكلاسيكية دليل الصحة ، والرومانيكية دليل
المرض » . فليتنا ان نذكر ان التعلق الرومانيكى بالكاثوليكية الوسيطة
لم يزد من جانب من العنصر الرومانى فى الثورة . فهو يمثل فعلها ضد
روح عصر التنوير والتمسك بالدينيات ، الذى دفع آخرين الى
عبادة الانسانية والحرية والطبيعة . على ان هاينة كان مضللا بالمثل
أو لعله كان أكثر ضلالا فى وصفه للرومانس الوسيطة ولروح الشعر
الوسيط . فهل يصح القول بنوع روح لانسلو وجونيفر وتريستان
وايزولده وأوكسان ونيقوليت ، من دماء المسيح ، فاوكسان يصيح :

« ماذا عسى أن أكسب من الفردوسى ؟ . اننى لا أسمى لدخوله .
وكل ما أطمع فيه هو نيقوليت وحدها ، المرأة الحلوة التى أحبها حبا
جما . ان الذين يذهبون الى الجنة هم القوم الذين ساعدتكم منهم
الآن . انهم أولئك القساوسة العجزة ، والرجال المسنون من الجرحى
والمشوهين الذين ينتفضون ليلا نهارا بلا انقطاع أمام مذابح الكنيسة
وفى دهاليزها ، وذلك النفر من الناس الذين يرتدون الأعمال البالية
والضرق ، والحفاة والمرأة الذين لا تستر أجسادهم غير القروح
والننوب . فان الزوال يتهلدهم من اثر الجوع والعطش والبرد
وأوجاع الخازوق . قليذهب هؤلاء الى الجنة ، ولن أقبل مرافقتهم .
أما جهنم ، فأننى أظلف للذهاب اليها ، فهناك يحيا لطفاء رجال الدين
والفرسان الشجعان الذين سقطوا فى ألعاب الفروسية أو الوغى وجميع

الأشداء من الرجال ، وأصحاب النبل والسعر . جلدًا لو ذهبت مع هؤلاء ، حيث سيذهب أيضا النساء الساحرات من صاحبات العاشقين أو الثلاثة ، وسيذهب فرسانهن الى هناك أيضا . هناك الذهب والفضة والفراء ومازونات الفيثارة والشعراء وأمرأ العالم ، ساذهب بصحبة هؤلاء بكل سرور ، على أن ترافقني نيقوليت معيودتي » .

فيالها من زهرة غريبة نبتت من دماء « الصليب » او من العبادة الطاهرة للعداء . لقد عرف هابنه بلا جدال ان هناك رومانسات او عناصر في الرومانسات غير مسيحية بل ونية « فيها استمر يسود الأسلوب السابق للمسيحية في الفكر والشعر والروح الخيام التي لم تنهلب بعد وتتحول الى روح الفروسية . ويقف فيها أبطال الشمال العتاة كتمائيل من الحجر ، لأن أشعة النور الرقيقة للمسيحية لم تستطع النفاذ في دروعهم الجديدة » . يحتوى هذا الكلام على قدر نافع من الصدق ، ولكنه لا يمثل الصدق كله ، او أهم ما فيه ، ويخلص فيما ياتي : أن روح الفروسية كما ظهرت في الأشعار الفئائية للحب في الرومانسات البروفنسالية والأثرية وغير ذلك كانت بالدات روح ثورة الروح الدينية للانسان على المثل اللاهوتية ومثل الزهد والورع ، التي طال استعبادها لها ... ولم يكن أهم شيء امكان اكتشاف نوع مثل الرومانس من مصادر وثنية تيتونية وكتلية وكلاسيكية . ان الشيء المهم هو القيمة الجديدة والتبادل الجديد لها . فلقد اهتدت روح الانسان في الشعر الرومانتيكي الى منفذ للشعور ، استنكرته المسيحية ، وحاولت قمعه ، والى مثل حاولت الكنيسة - وشرعت بالفعل - سحقها اليها وتحويرها ، ولكنها كانت بالضرورة متعارضة مع المسيحية . انها مثل الشجاعة الفردية والشرف ومثل الحب العاطفي والخشوع لا لله بل لامرأة ما . بطبيعة الحال ، لا تعد الرومانس من دلائل المروق، فهي لم تمن بالعقائد المقدسة ، وان وجب علينا ألا ننسى الصلة بين « التروبادور » وطائفة *Albigensians* (الذين انشقوا على كنيسة روما في القرن الثاني عشر) والدور الذي قاموا به في السخرية من تعاليم رجال الدين عن جهنم والمطهر . (ولعل اصدهاء ذلك قد ترددت في أوكسمان ونيقوليت) . ولكن روح الرومانس ، وتمجيد الشرف الشخصي والحب العاطفي ، لم تكن في الحقيقة متوافقة مع اخلاقيات المسيحية . فلا مكان عند الكنيسة ونظرتها للحياة لأي ادب دنيوى . وعندما شعر بوكاتشير وتشوسر ببعض امراض الندم ، كان اول ما خطر ببالهما هو احراق كل

كتاباتهما الدينية . وتبدو لنا ترويلوس وكريسيد لا اخلاقية في كل تناولها للحب . فالخطيئة وحدها في نظر تشوسر - بوصفه رومانتيكا - هي حاجة كريسيد للإيمان . أما في نظره كمسيحي ، فان كل حب دنيوي، تافه فارغ :

ثم بدا يتأمل من مكانه الهزيل في سرعة خاطفة (*)
تلك البقعة من الأرض التي يحتضنها الماء
وعلى التو بدا يحتقرها احتقارا كاملا ،
هذه الدنيا المليئة بالتفاهات .
ويقدر الهناء الكاملة .
الموجودة في السموات العليا .

وضحك من اعماقه على اشجان
أولئك الذين بكوا على سرعة موته وفراقه ،
ولعن كل ما تقوم به في سبيل هذه الدنيا ،
والشهوة العمياء ، وكل ما لا يقدر له البقاء ،
فعلينا ان نتجه بقلوبنا الى السماء

وما ليث ترويلوس ان اهتدى الى الحب ،
وما ليث ان شعر بقيمته العظمى ،
وما ليث ان أدرك مكانة الحق في السماء ،
وأدرك هزال شهوته بعد ان شعر بسموه ،
وعرف هشاشة الدنيا .
وهكذا بدا حبه لكريسيد
كما أخبرتم ، ومات على هذا النحو .
أيها القوم ، أدلب الصبا والنضارة من ذكور واناث ،
ممن ينمو الحب مع أعمارهم ،

(*) انص ما استطاع عند ترجمة الشعر هو ترجمة المعنى ، الذى قد يكون ثانوى الأهمية من الناحية الشعرية ، ولذا آثرت تضمين النصوص الأصلية في نهاية الكتاب لمن يرغب الاستمتاع بها - المترجم .

اتركوا؟ تفاهة الدنيا ، وعودوا الى داركم ،
 واطرحوا من قلوبكم مظاهر الخداع ،
 واتجهوا الى الله ذاته الذى صنعتم على نفس صورته .
 فهذه الدنيا زائل كالزهور سواء بسواء .

قامت الكنيسة - كما سبق ان ذكرت - بمدة جهود ، لمهاودة الروح التى لم تستطع التحرر منها ، والسيطرة عليها - كصبيغ الفرنسية بالصيغة المقدسة ، وتوجيه روح الحب الى ناحية العبادة الدينية ، ومن هنا ظهرت رومانسات الجريل (الوعاء المقدس) ، والنظر نظرة مثالية الى « جالاهاد » كمنظر للانسيولت المثل الأعلى للفروسية . كما ظهر ايضا الشعر الغرامى العلوى لجونشيللى ودانتى ، ولكن الروح الأخرى كانت أقوى ، وتمخض ذلك عن ازدواج بدأ واضحا فى الشعر عند تشوسر ، وفى صورة أكثر وضوحا عند بترارك . اذ تمثل « لورا » فى نظره - من ناحية - « زهرة كل كمال فى ذاته ، وموقظة كل فضيلة عند محبوبها » ، وان كان حبه للورا قد بدأ كانحراف منها للروح عن فايتهما الحقبة وهى حب « الله » وعلى حد قول سيدنى :

الركنى ايها الحب ، الذى لا ينتهى الا بالتراب
 وانت يا روحي ، عليك ان تتعلم الى ما هو اسمى
 وازدادى فراء ، بما لا يعتريه الصدا أبدا
 فما من شيء يتعرض للوهن غير ما تجيء به المتعة الواهية

من المعتقدات السائدة ، الظن بأن المثل الأعلى الوسيط للحب يدين بالشيء الكثير لعبادة العلاء . ولقد بدا لى هذا الاعتقاد دائما مشكوكا فيه ، أو رواية فى حاجة الى الكثير من التمهيص . وحاولت الكنيسة (كما يتبين من فكرة الحمل العلوى) تمييز العلاء عن النساء الأخريات . وليس هناك من انتقد المرأة بصورة أظفح من نقد بعض آباء الكنيسة وتسييسها لها . ويمكن أن تقرأ تمهيد كتاب « الزوجة فى حكاية باث » (*) لكم تدرس المصادر التى نهل منها تشوسر ، ويلوح لى أن التأثير كان على عكس ذلك الى حد كبير ، أى

ان اشعار غزل الفروسية قد اثرت على روح توافيل العلياء . فتعلق
العصور الوسطى بالمرأة مدين بدرجة اقل للعلاء التي ظهرت في صورة
باهية اللون فياضة بالاسى والعبودية كواحدة من العبيد ، من دينها
لشاعر اللاتيني أوفيد الذي بدت عنده المرأة :

ثمرة لبحور مزدهرة
مرتبة رداء فيه كل ما يشتهي العالم
جميلة كأنها الزبد
سحرها اسرع من نار مندلة
فمنها الالهة والام التي ولدت روما

لم تعد الروح الدنيوية للانسان الى الاستيقاظ في الشعر في القرن
الخامس عشر كما يصير هائنه وقيمه على القول ، وانما في القرن الثاني
عشر . وازدادت سرمة البقطة بتأثير النهضة الكلاسيكية ، وان كانت
نفس التفجحات قد ظلت مسمومة .

هل هذا هو وجه من سر الف سفينة
وحرق البروج الشاهقة في « اليوم » ؟

ولكن هذه هي الناحية الأخرى المسألة : لقد كان قرنا الرومانس ،
(القرن الثاني عشر . الثالث عشر) هما القرنين اللذين شيدت
فيهما الكنيسة لنفسها كيانا محدد العالم واتخذت عقيدتها صورة
النسق العقلي . وتحقق ذلك في فلسفات المدرسين وبالأخص عند
توما الاكويني . ولم يقتصر أثرها على تعريف البشرية بالسلطان الالهي ،
وتزويدها بشيء يجذب القلب والخيال ، برومانتيكته وغاياته
الشاعرية ، ولكنها زودتها بنظرة شاملة للحياة قائمة على البرهان
العقلي . وكما قال السنيور بابيني : « مثلت الكنيسة خلال القرون
الوسطى الروح الكلاسيكية » . ولكن ما احتاجت اليه هذه الروح لخلق
أدب كلاسيكي كان لغة أكثر حيوية من اللغة اللاتينية ، ولم تكن أنة
لهجة من اللهجات العامية على استعداد لتحقيق ذلك ، وان كانت
أحداها قد اقتربت من القدرة على ذلك . ودانتي هو الشاعر الكلاسيكي
المسيحي الكاثوليكية . أقبفضل تحكمه في الروح الرومانتيكية التي

ورثها من أسلافه البروفنساليين ، استطاع أن ينقل أكبر قدر استطاع تنقيته أو تحويله الى التعبير الشاعري من النظرة الكاثوليكية للحياة في صورتها المتعقبة المفهومة . كما استطاع بتحليقه الى ما هو أسمى من الشاعرية الفنية أن يخلق من الأنشودة « الكانونا » الكبرى ، شكلا أكثر ضخامة وشمولا ، طربت له الروح الكلاسيكية ، وظهرت في ملحمة الدرامية العظمى في الكوميديا الإلهية . ولا يظهر في أى مكان الفارق بين الروح الكلاسيكية والروح الرومانتيكية في صورة أوضح مما ظهر في معالجة دانتى للحب . فإذا كان أوكسان قد ذهب الى الجحيم للعيش مع نيقوليت ، فإن دانتى قد التقى بالعاشقين : باولو و فرانشيسكا هناك ، بعد أن قصدا الى جهنم لهذه الغاية ، مدفوعين الى ذلك بدافع الغرام . ولم يتشكك إطلاقا فيما سيحصلان عليه هناك من مسعادة . « فعندما كانت أى روح منهما تتكلم كانت الأخرى تبكى مما جعلنى أشعر بالأعياء من أثر الرحمة » عندما هوت كما يهوى جسد ميت (*) . فهو يعرف أين يحيا العشاق الرومانتيكيون ، أصحاب القداسة ، المسجلة أسماؤهم في سجل الحب . انهم في جهنم : ديدو ، وكليوباترة ، وهلين ، وآشيل ، وباريس ، وترستان ، بالإضافة الى أكثر من ألف من أمثالهم « من الذين يخضعون العقل لشهواتهم » . أما من تعرضت لاختبار حاسم فهي بياتريس ، وقام شاعر آخر قبل دانتى بتناول الحب كموضوع لقصيدة ، قصد بها إعطاء صورة شاملة للفضيلة والحياة البشرية . وكما قال أحد مؤرخى الأدب اللاتينى : لقد سد « ديدو » الطريق أمام القدر ، وكان أرسطاط انياس بديدو أمرا خاطئا . إذ كانت مصالحه هي نفس مصالح روما ... وأصبح من واجبه هجر ديدو ، ولا يمكن الحكم على هذا العمل بمقاييس الفروسية أو فهمه على هديها على أقل تقدير ... وعلى نفس النحو ، يمكن أن يضاف الى ذلك ما حدث عندما طلب من « تيتوس » هجر بياتريس في رواية راسين الجميلة . ولكن فروسية فرجيل ، وأحاسيسه الشاعرية ، وما عنده من روح

(*) El caddil, come corp, morto cade

انظر الترجمة العربية لجحيم دانتى للدكتور حسن منمان .

(*) Che La ragion sommettono al talento

رومانتيكية ، قد قهر غايته . فلقد طالب العالم ديدو بالوقوف في وجه انياس وروما . أما دانتى ، فلم يتناول بياتريس على نفس الوجه . وبدلا من أن يستنكر أفعالها ويستنكر العشق الانساني ، تسمى بهما . فلقد بقيت كما هي ، أى كما كانت عندما احبها في شبابه ، وإن كانت لم تخرج من بين شفتيها اية كلمة دالة على الحب الدنيوى ... فهى تمثل شيئا الهيا على الدوام . الحب يلهم حكمته الالهية ، انه الحب الذى يتوافق مع الشرع . وعند الرومانتيكى النفاة هى الحب ، والغاية عند الكلاسيكى هى القانون . ويتبين فى النهاية أن الغايتين غاية واحدة .

وهكذا لا يستطيع القول بوجود عصر كلاسيكى فى نهاية القرن الثالث عشر أخرج وقرة من المؤلفات الكلاسيكية ، كما حدث فى عصر بركليس فى اثينا ، أو فى عصر لويس الرابع عشر . ولكن هناك مزاجا كلاسيكيا ، وروحا كلاسيكيا ، وتواليف كلاسيكية ، أعظم معبر عنها هو شعر دانتى . فهو يتحدث الى ايطاليا أولا ، ولكنه يتحدث أيضا الى كل العالم المسيحى الغربى . وهذا امر عظيم الدلالة . فلو عاد العصر الكلاسيكى مرة أخرى ، فانه لن يكون مقصورا على شعب واحد (وهذا ما يعتقد برونتيير ايضا) . اذ يتوقع أن يشترك فيه الأوروبيون والأمريكيون على أقل تقدير .

على اننى أجمل ما حاولت الكشف عنه فيما يأتى :

١ - لن تفصح كلمة كلاسيكى - مثل كلمة بطولى عند اطلاقها على الشعر البطولى - عن معناها كاملا ، الا من ناحية تاريخية وحسب ، والأدب الكلاسيكى الذى حاولت وصفه ، أدب مجتمع وجيل يعى منجزاته ، واجباهه ، غايته هى النظرة الشاملة المعقولة للحياة ، والاهتمام الى لغة وأشكال فنية مناسبة لادائه ، والتعبير عن روحه . وبذلك يكون هناك اختلاف بين هذا الأدب والأدب الذى يكتفى بتقليد القدامى ، وما نستطيع تسميته بالأدب الكلاسيكى « المتزع » تمشيا مع التسمية التى أطلقها فيلاموفيتش (*) على الملاحم الاغريقية الأخيرة ، وغيرها من الأشعار . ويتركز الاختلاف الأساسى فى أن مثل هذا الأدب ينظر الى الوراء . اذ يحاول الشاعر وأهيا عامدا ، إعادة

(*) die griechische Literatur des Klassizismus

احياء أشكال ونزعات قديمة (كما حدث عند فرجيل في حالات اقتصراره على تقليد هوميروس ، وجوته في ايفجينيا - وان كان هذا لا يدل على الحقيقة كاملة - وكما حدث في حالة اثلاثا لسونيرن وارنولد ، واريكتوس للانور) مثل هذه النجرات ، تمثل مبدعات حقيقية نابعة من السعى الرومانتيكى وراء المستحدثات الجديدة .

وترجع افضلية الكلاسيكيين الاصل من امثال سوفوكليس وفرجيل ، وكل ما اتمم بعظمته في شعر راسين وجونسون ، الى قدرة كل منهم على الوقوف وقفة راسخة في عصره ، ووعى كل منهم - في زهو - بأنه لسان حال عصر عقل وتؤير . ان درامات راسين اصدق في كلاسيكيتها من درامات جوته أو أرنولد ، لأنها تعبر عن روح الفرنسيين في هذا العصر تعبيراً كاملاً ، ولأن شكلها ليس مجرد تقليد للقدم بل شكل نابض بالحياة ، جاء نتيجة للصراع بين الحاجة الى تقاليد مسرحية حية للحركة المسرحية والقصة والاثارة ، وحاجة الدوائر الفكرية - المتمثلة في الأكاديمية - الى جمال الدراما القديمة وانتظامها . وأكمل كورنى ورأسين الحركة التي بدأت بهاردى ، عندما أدرك تملر انتعاش روايات « جازنييه » و « بلياد » بالحياة على المسرح .

٢ - عندما لا تستعمل الكلمة بهذا المعنى التاريخي ، فانها تستعمل بمعنى نسبي ، وغامض نوعاً ، للدلالة على الادب الذي يبدو في نظر الناقد متصفاً بالخصائص التي اشتهر بها عظماء الكتاب في مثل هذا العصر . ويقال ان الانب « الكلاسيكي » هو الادب الذي تسوده المعقولة ، ونظرة شاملة للحياة ، وتوازن بين العقل والمشاعر ، وبين المادة والشكل . يقول هيوم - براون : « يرى جوته وجوب تناول الشعر للموضوعات ذات القيمة ، وان يكون مستلهما من العقل والخيال معا . وكى يحدث اكبر اثر ، ينبغي أن يتقيد بالقواعد . ولابد من اتسام تفاصيله بالدقة ، ووجود انسجام بين كل الأجزاء ، وان يلتزم المنطق عندما يحلق عالياً متحرراً من كل قيد . ولقد عرفنا في انجلترا هذا المثل الأعلى في نقد ماثيو أرنولد (الأهمية الشاملة للموضوع وضرورة البناء ... الخ) . كل هذه الأشياء مثيرة للاعجاب ، وان كانت ليست من الأشياء التي يستطيع أى شاعر الحصول عليها في حلقة هادئة ، وهو ينتظر هبوط الفكرة ، لأن الشاعر ابن عصره ، ولا يتوافر لكل عصر الثقة بنفسه ، أو ادراك ماله قيمة من الموضوعات لا أو ماله معقولة في النظرة الى الحياة . ويعتقد أى عصر كلاسيكي، انه يعرف عن يقين ما في أشياء كثيرة من معقولة ومسيرة للطبيعة ،

ويشعر بأنه قد حقق توازنا بين الإيمان والعقل والاحساس والشعور ،
والمادة والشكل . واثبت الزمان دائما ان التوازن كان يتحقق
مشاؤيا ، ولا يحدث في صورة مكتملة ، على اننا لا نمانع في تسمية شعر
لا نلور وجوته وارنولد وجراي وهيرديا كلاسيكيا ، وضم هذه
المنجزات الى الكلاسيكيات النقية المهذبة التي نعتب بها . ودعنا فضل
بعضنا التركيز بدرجة اقل على البناء المعماري والصحة ، والاحتفاظ
بهذه الصفة في معناها النسبي لشاعر مثل شكسبير او هوميروس .
ولو اعتبر هوميروس من غير المنتمين الى عصر كلاسيكي فابن اذن نشر
على الشاعر الذي توفر لأعماله الرسوخ الذي تحدث عنه جوته ،
او اشتملت نظراته للحياة على الكثير من العناصر التي يتحتم على أي
توليفة كلاسيكية مراعاتها في اقل تقدير .

وبالنسبة لصفة « الرومانتيكية » ، علينا ان تكون اكثر اعتمادا
على الاجتهاد ، وان كنا سنكون في اغلب الظن اقل اعتمادا على النسبية .
فالروح الرومانتيكية تصاحبنا على الدوام ، ونحن جميعا نتصف
بالرومانتيكية في بعض الاحيان ، حتى اذا حدث ذلك « عندما نجرء
النوم ، منيا ليوم حافل بالمشقة ، او عندما نغم في الحب » ، ومن هنا
سيكون هناك في جميع الاوقات شعراء وفنانون متفاوتو الحظ من
الرومانتيكية . اما الحركة الرومانتيكية فهي ظاهرة محددة لها مقومات
خاصة في تاريخ الفكر والأدب والفن . ان الكلاسيكية والرومانتيكية أشبه
بحركة انبساط وانقباض للقلب الانساني عبر التاريخ . فهما تمثلان -
من ناحية - حاجتنا الى النظام والترتيب ، وبالتالي الحاجة الى ترتيب
جامع مانع للمشاعر والأفعال ، ومن ناحية أخرى ، التصور المحتدم
في كل تركيبة انسانية ، والاكتشاف المحتوم بان ملابسنا لم تمد
تناسبا - على حد ما جاء في تشبيه كارلايل - وتحول كل ما هو كلاسيكي
الى تقليدي ، واجدادنا تطلعاتنا الروحية ، وبأن دواقنا الذنبوبة قد
اصيبت « بالشلل والهزال » ، وغدت محصورة ، وبذلك يتعرج القلب
والخيال غشاها بحثا - كما حدث مع فاوست - من المتعة في هذه
الدنيا .

لو كانت لي اتس في عدد النجوم لتنزلت منها جميعا لفيستو

وربما حدث ذلك على طريقة روسو ووردزورث وشيللي ، أي
كمود الى الطبيعة ، الى عالم اكثر اتصافا وحرية وصفقة .

عندما يكون الحب نورا لا يعرف الخطأ
والفرحة هي ملأه .

وربما تحقق ذلك في البحث عن الماضي الذي لم يكن حاضرا قط ،
ومن الجدل الذي عرفته اليونان .

التي تشيدت وتأسست

بعيدا عن أوصاف الحرب

فدعائمتها بحر بللورى

من النكر وخلوده

وربما كان تطلعا الى عصور الايمان كمصر الورد القوطية :

نامت العصور الوسطى فوق فراش مرمى

نوما راقيا هنيئا . فهي لم تعرف المحنة

التي اندلعت وحطمت

القبة الزرقاء الهشة

وبعد ان انقضى كل شيء ، كان الموت جميلا

مثلما كان العيش جميلا

فلم يفسده إطلاقا العالم

بالسنة نيرانه البطيئة الزحف

لن يرى الناس منظر التاج والآلى

التي زينت اورشليم في عز الظهيرة

على أن الموضوع ليس بالذات ما يجعل الشعر رومانتيكيا
في أى وقت . فما جعل أشعار القرون الوسطى تبدو رومانتيكية ، ليس
خرافات وسحرة الأندلس والكلتية وبطولات التراث الجرمانى أو سحر
الحكايات الشرقية . ولكن هذا يرجع الى طريقة الاستفادة بهذه
القصص . ونحن لا نعرف كيف بدت هذه الحكايات في نظر مؤلفيها
الأصليين ومتلقيها الأصليين من كلتيين وجرمانيين وشرقيين . ولا شك

انها اثار دهرتهم ، ولكن لعلها قد بدت اساسا محتملة التصديق في نظرهم . وتعتمد الرومانس الأصلية على التباين الواعى مع العقل . وما اضنى الطرافة على الرومانس الوسيطة ليس عكسها لحياة العصر وفكره الجاد ، ولكن الأمر على عكس ذلك . فهي تمثل احلام الناس . ان هذا - فيما اعتقد - هو جوهر كلمة « رومانتيكى » ، كما نستعملها في معرض كلامنا عن العصور العظيمة وشعراتها العظام ، وعن التباين الواعى بين ما يتصوره القلب والخيال - وما يشيران علينا باتباعه ، وبين العقل . ولا يقصد بذلك عقل العلم الذى يفكر فى الموضوع ويهتدى الى اقتناع خاص ، ولكنه العقل بمعنى ما يراه معقولا المجتمع الذى يحيا فيه الانسان . والقديس بولس مسيحى رومانتيكى ، لأنه ادرك ، مثل قلائل من اقاربه الرسل - فيما يحتمل - المغامرة الخطرة التى أقدم عليها . اذ عرف أن صلب المسيح قد بدا لليهود لعنة ، ولليونانيين حجر عثرة ، وأهم ما جعل الترائيل المسيحية الوسيطة تتصف بالرومانتيكية هو أسلوبها الواقعى المحدود ، فى الدعوى الى العقيدة الدينية ، ولنتها العذبة الرنين ، بالإضافة الى طابع المضمون الهائل لهذه العقائد ، الذى يعلو على كل عقل . وتبدو رموز الوعاء المقدس (الجريل) كالدرع والسيف ، والمك الصياد المجروح - لو اننى صدقت المس ويستون - كاملة التحديد بالقدر الكافى فى شمسائر خصبة وبدت فى نظر الشعراء الرومانتيكيين فى القرون الوسطى ذات معان غيبية دالة على اشياء لا تقبل التفسير ، وقاموا بتضمينها فى تعابيرهم من المثل التى تتجاوز كل حدود عقلانية : المثل الدنيوية والدنية . مثل الشرف والحب ، والوداعة والورع . وفى عهد الاحياء الرومانتيكى ، ظهر على النحو نفسه تسام واع على العقل عند ودزورث .

الاحساس السامى

بشئ اشد عمقا فى امتزاجه

يحيا فى نور الشمس الفارقة

والمحيطات الشاسعة والهواء النابض بالحياة

وزدقة السماء ، وعقل الانسان .

ان الشاعر الرومانتيكى الذى يقوم باعادة احياء الفروسية الوسيطة او الكاثوليكية ، يعرف انه يحلم ، وان كان الحلم يلبو فى نظر صاحبه

مؤلفا من عناصر قيمة أبدية . واذا كان من العسير اعتبار شيللى في بعض الاحيان ، رغم حرارة شعره وموسيقاه ، من الرومانتيكيين ، بنفس المعنى الذي نقصده عندما نصف وردزورث وكولريج وكيثس وبوريس بذلك ، فان هذا لا يرجع الى كونه من الواقعيين كما ظن « كراب » ، ولكن الامر على العكس ، لأنه كان يفتقر الى اى ادراك للواقع ، ولا يشعر باى وعى واضح محدد للتباين بين ما هو كائن وبين ما يحلمه ويرغبه وكل ما يستطيع ان يفعله هو التعبير عنه في لفة شجبة موسيقية فحسب . اذ كان الرومانتيكى الكبير يعرف انه يحيا بالايمان ، لا بالعقل .

مؤلم

الرومانتيكية والكلاسيكية

أود أن أبين أننا سائرون تجاه إعادة احياء للكلاسيكية ، بعد أن أمضينا مائة سنة في الرومانتيكية ، وسوف تكون « القريحة » هي السلاح المميز لهذه الروح الكلاسيكية الجديدة عندما تفصح عن نفسها . من هذا يتبين أنني أرى تفوق القريحة . ولا يقصد بذلك التفوق بوجه عام أو المطلق ، لأن هذا سيكون هراء واضحاً ، ولكن التفوق هنا بنفس المعنى الذى تعنيه كلمة خير في الاخلاقيات التجريبية ، أى خير بالنسبة لشيء ما ، وكذلك متفوق بالنسبة لشيء ما . سوف أحاول إذن البت أمرين : أولاً - أن احياء الكلاسيكى آت . وثانياً - ستكون القريحة متفوقة على الخيال ، في الغايات التى تسمى اليها .

أصبحت كلمتا « خيال » و « قريحة » من الكلمات الدارجة ، حتى أصبحنا نعتقد انهما كانتا موجودتين دائماً في اللغة . أما تاريخهما ككلمتين مختلفتى المدلول في مفردات اللغة ، فقصير نسبياً . بطبيعة الحال - معنى الكلمتان في الأصل نفس المعنى . وأول من بدأ التفرقة بينهما هم كتاب الجماليات الألمان في القرن الثامن عشر .

وأعترف أنني أقدم على فعل خطير عندما استعمل كلمتى

من ص ١١٢ - ص ١٤٠ من كتاب Speculation

« كلاسيكى » و « رومانتىكى » ، لأنهما تمثلان خمسة أو ستة أنواع مختلفة من النقائض . فبينما قد استعمالهما بمعنى ما ، فانك قد تفسرهما بمعنى مختلف .



وأفضل سبيل للفوص في تعريفى الصحيح للمصطلحين هو البدء من مجموعة من الناس ممن اظهروا استعدادا للمراك من أجلهما . فانت لن تصادف في موقفهما أى غموض (وإن كان بعض الناس يتبعون الاتجاه الممقوت للمندوقين على الطريقة الكاثوليكية الذين يقولون أنهم يعيشون الاتجاهين على السواء) .

منذ سنة تقريبا ، التى رجل يدعى فوشوا - على ما أظن - محاضرة في مسرح الأوديون من راسين ، وذكر خلالها بعض ملاحظات منفرة ، عن بلادة راسين واعتقاره الى الابتكار ، وتسبب ذلك في حدوث شغب على التو . وحدث عراك في دار المسرح ، وقبض على عديد من الناس ، وسجنوا . وألقيت المحاضرات الباقية من السلسلة بحضور مئات من أفراد الشرطة والمخبرين الذين انتشروا في سائر الأنحاء . كان سر مقاطعة هؤلاء الناس للمحاضر هو عرق تطفل المثل الأعلى الكلاسيكى في نفوسهم ، وعظم تقديرهم لشخصية راسين الكلاسيكية العظيمة . ان هذا هو ما ادعوه بالاهتمام الحى الحق بالأدب . فلقد بدت الرومانتيكية لهم كما لو كانت مرضا رهيبا ، برأت منه فرنسا ، أو كادت .

وما زاد موقفهم تعقيدا ، هو ان الرومانتيكية هى التى صنعت ثورتهم ، ولما كانوا قد أصبحوا يبغضون الثورة ، فقد شعروا بالقت تجاه الرومانتيكية .

اننى لا اعتذر هنا عن اقحام السياسة . فثمة ترابط بين الرومانتيكية في انجلترا وفرنسا ، وبين بعض نظرات سياسية معينة . ويساعد الرجوع الى أى مثل ملموس يبين كيفية تحقق أية نظرية من الناحية العملية ، على الحصول على أفضل تعريف لها .

ما البدا الإيجابى الكامن وراء كل المبادئ الأخرى لما حدث سنة ١٧٨٩ ؟ . وأنا أتحدث هنا عن الثورة من ناحية كونها فكرة ، وسأتناقش عن الأسباب المادية فهى لا تنتج غير الآثار المادية . ولقد نجحت الأفكار في تحطيم الحواجز التى كان يتوقع مقاومتها لهذه

القوى ، أو توجيهها لها . إن هذه هي الحقيقة دائما - فيما يليو -
وراء النفرات الناجحة . فالطبعة صاحبة النفوذ ، لا تهمر ، إلا عندما
تعد إيمانها بنفسها ، وعندما تنفذ في أعمالها الأفكار التي تعمل ضدها .

لم تكن هذه الأفكار « حقوق الإنسان » - إذ كان هذا الشعار
مجرد صيحه حرب ناجحة عليا . إن ما ساعد على خلق الحماسة ،
وجعل من الثورة ديناً جديداً من الناحية العملية ، هو شيء أكثر إيجابية
من ذلك . فلقد نضجت فترة الحرية في نفوس الناس من شتى الطبقات ،
حتى أولئك الذين كانوا معرضين للضياع بسببها . ولابد أن تكون
هناك فترة ما قد سرت اعتمادهم بأن شيئاً إيجابياً ما سيتولد من شيء
سلبى بالضرورة مثل هذه الفكرة . نعم لقد كانت هناك فكرة ما ،
وهنا أصل إلى تعريفى للرومانتيكية . فلقد عرفهم روسو أن الإنسان
خير بفطرته ، وأن العواطف والعادات الرديئة وحدها ، هي التي قيده ،
أرفعوا كل هذه القيود ، عندئذ تسنح الفرصة لكى تفصح الامكانات
اللامتناهية في الإنسان عن نفسها . إن هذا هو ما دفعهم إلى الاعتقاد
بأن شيئاً إيجابياً ، قد ينبعث من القوضى . وهذا هو ما خلق التحمس
الدينى . هنا أصل كل رومانتيكية . فالإنسان الفرد مستودع لامكانات
لا نهاية لها . وإذا أنت أستطعت إعادة تنظيم المجتمع بالفقهاء على
قوى البنى ستسنع الفرصة حينئذ لتحقيق هذه الامكانات ، وبذلك
يتحقق التقدم .

من الميسور تعريف الكلاسيكية كمقابل مباشر لهذه الحالة .
فالإنسان حيوان يتميز بثبات وتحديد غير عادى ، مما يجعل طبيعته تبدو
ثابتة بصورة مطلقة . ومن غير المستطاع انتزاع أى شيء وقور منه
إلا بالاعتماد على التقاليد والتنظيم .

وتزعزعت هذه النظرية قليلاً على عهد داروين . ولعلك تذكر
افتراضه الذى عرف منه والقاتل بظهور الأنواع إلى حيز الوجود نتيجة
للتأثير المتصاعد لبعض تنوعات صغيرة . وسمح هذا الافتراض على
ما يبدو بتصور حدوث تقدم في المستقبل . على أنه في الوقت الحالى ،
قد استطاع الافتراض المضاد أن يشق طريقه في صورة نظرية
« دى فريس » في الطفرة ، وقوله إن كل نوع جديد يظهر إلى الوجود ،
لا بالتدرج نتيجة لتجمع خطوات صغيرة ، بل على حين غرة في شكل
قفزة ، على غرار ما يحدث في الألعاب الرياضية ، وبمجرد ظهور هذا

النوع ، فإنه سيستمر في صورة محددة مطلقة . لقد سر لى هذا
الرأى جعل النظرة الكلاسيكية تبدو بمظهر النظرية المعتمدة على
أساس علمى .

هاتان اذن هما النظرتان باختصار . الاولى ترى الانسان خيرا
في اصله ، والظروف افسدته . والاخرى تراه قاصرا بطبعه ، وما يهذب
ويحوّله الى شئ وقور هو النظام والتقاليد . وبذلك تبدو الطبيعة
البشرية في نظر احد العسكريين اشبه ببئر ، وتبدو في نظر المعسكر الآخر
مثل دلو . والنظرة التى تتصور الانسان كبئر ، ومستودع للامكانات
كافة ، اسميها بالرومانتيكية ، أما تلك التى تراه كمخلوق محدود متناد
للفاية ، فادعوها بالكلاسيكية .

علينا أن نلاحظ هنا أن الكنيسة كانت دائمة الاتباع للنظرة
الكلاسيكية منذ هزيمة الفلافوسيين « القائلين باتكار الخطيئة ، وحرية
الارادة » ، واتباع العقيدة الكلاسيكية الأكثر صحة التى تعترف بالخطيئة
الأولية .

وقد يكون من الخطأ القول بمعاقلة النظرة الكلاسيكية للنظرة
المسادية . بل على العكس انها متعاقلة بصورة مطلقة مع الاتجاه الدينى
المألوف . واستطيع أن أعبر عنها على الوجه التالى : الاعتقاد في وجود
اله من مظاهر الطبيعة الثابتة في الانسان . ويلزم أن يكون هذا الجانب
ثابتا وصحيحا في نظر الجميع ، كالاعتقاد في وجود المادة والعالم
الموضوعى سواء بسواء ، فهو مماثل للشهوة وغريزة الجنس وغير ذلك
من الخصائص الثابتة الأخرى . ولقد أمكن في بعض الأحيان ، اعتمادا
على القوة أو البلاغة ، قمع هذه الفرائز — في فلورنسا في عهد
سافونارولا ، وفي جنيف في عهد كالفان ، وفي انجلترا عندما قاوم الحزب
البرلمانى شارل الأول . والنتيجة المحتومة لمثل هذا الاجراء هى انفجار
الفرائز المكبوتة وانحرافها على نحو شاذ . والأمر بالمثل بالنسبة للدين .
اذ سوف تتعرض غرائزك الطبيعية ، من اثر أى اتجاه عقلاى منحرف ،
للقمع ، وتتحول الى واحد من اللاراديين . وكما هو الحال في الفرائز
الأخرى ، تعرف الطبيعة كيف تنتقم . فلا بد أن تنطلق في اتجاه آخر
الفرائز التى تصادف أصح منفذ لها وأنسبه في الدين . وسيدفعك عدم
إيمانك بالله الى الاعتقاد بن الانسان اله ، وإذا كنت لا تؤمن بالآخرة
ستنتجه الى الاعتقاد بوجود آخرة أخرى على الأرض ، وبعبارة أخرى ،

فإنك ستنتج اتجاها رومانتيكيا . وهكذا تشتت النظرات التي تعد صحيحة في مجالها المناسب ، وتحرف ، وتزيف ، وتحجب المعالم الواضحة للتجربة الإنسانية . ان هذا اشبه بسكب وعاء من المولاس على مائدة الطعام . بذلك تكون الرومانتيكية - وهذا افضل تعريف أستطيع أن أقوله عنها - عبارة عن دين مسكوب .

على أن أتفادي صعوبة تحديد ما أعنيه بالضبط بالطابعين الرومانتيكي والكلاسيكي في الشعر ، مكتفيا بالقول بأنهما يعنيان انعكاسا في الشعر لما يتمخض عن مثل هاتين النظرتين الى الكون والانسان . فما دام الرومانتيكي يعتقد أن الانسان لامتناه ، لذا يتحتم ان يتحدث دائما عن اللامتناهي ، ولما كان هناك تباين مرير على الدوام بين ما تعتقد أنك قادر على أدائه ، وما يفعله الانسان بالفعل ، من هنا تنزع الرومانتيكية في مراحلها الأخيرة الى الاكتئاب . والواقع أنني لا أستطيع الذهاب الى أبعد من القول بأنها انعكاس لهذين المزاجين ، والاشارة الى أمثلة للروحين المختلفين . فمن ناحية ، يمكن أن أختار شخصيات متنوعة كهوراس وأغلب الاليزابيثيين وأدب العصر الأسطى ، ومن ناحية أخرى ، هناك لامارتين وهوجو وأجزاء من كيتس وكولريدج وبايرون وشيللى وموونين .

وانا أرف جيدا أن الناس عندما يفكرون في الكلاسيكي والرومانتيكي في الشعر ، يتبادر الى ذهنهم على الفور التباين بين راسين وشكسبير على سبيل المثال . وأنا لا أقصد ذلك ، فالحد الفاصل الذي انوى اتباعه ، يعتمد قليلا عن المنتصف الحقيقي ، وأما أن راسين يقف في الطرف الأبعد للكلاسيكية ، فأمر أقره ، ولكنك اذا وصفت شكسبير بالرومانتيكي ، كان معنى ذلك اتباعك لتعريف مختلف عن التعريف الذي ذكرته . فأنت تعتقد أن الاختلاف بين الكلاسيكي والرومانتيكي هو مجرد اختلاف بين التقيد والتدفق . وربما شاركت نيتشه في قوله بوجود نوعين من الكلاسيكية : الثابتة والمتحركة . وشكسبير مثل الكلاسيكية المتحركة .

ما أعنيه بالكلاسيكية في الشعر اذن هو وجود تحفظ (*) على الدوام حتى في أكثر التحقيقات خيالية . فلن ينسى الشاعر الكلاسيكي اطلاقا

(*) او « فرامل » على حد قول الكتاب .

هذا التناهى ، وهذه الحدود التى تحد الانسان ، ويذكر دائما امتزاجه بالارض وربما قفر ، ولكنه يرجع الى موضعه ثانية ، ولن يطير فوق موجات الأثير .

ربما جاز لك القول - لو شئت - بتبلور الاتجاه الرومانتيكى فى الشعر ، على ما يبدو ، حول مجازات النطيق . فهو جو دائم الطيران والقفر فوق الهاوية ، والتحليق فى النير الأبدية . عنده كلمة لا متناهى بين كل سطر وسطر .

ولا تلجج فى الاتجاه الكلاسيكى على الإطلاق تجاه العدم اللامتناهى . وأنت قد تذكر شيئاً مفالاً فيه ، يتخطى الحدود ، التى تعتقد تقيد الانسان بها ، وإن كان سيظهر فى النهاية على الدوام ، بطريقة ما ، انطباع دال على وقوفك خارج ما تتحدث عنه ، وبأنك لا تؤمن به ، وتعرضه وأعياء من فيل البلاغة والفصاحة . فانت لن تتورط دون تبصر فى جو عالم بعيد عن الحقيقة ، أو فى جو بعيد التخلخل يتعلم على الانسان التنفس فيه مدة طويلة ، لأنك دائم الإيمان بفكرة وجود حد . فالاختلاف إذن اختلاف فى البعد والطبقة التى تستطيع الارتفاع إليها . وأنت فى الشعر الرومانتيكى تلزم طبقة معينة من البلاغة ، باعتبار الانسان ميالاً الى حد ما الى التسمى والتشامخ . وهذا هو ما تراه عند هوجو أو سوينبرن . وفى رد الفعل الكلاسيكى الآتى ، سيبدو هذا الاتجاه مخطئاً كل الخطأ . واستطيع أن استشهد بأنشودة من « سيمبلين » (لشكسبير) تبدأ بعبارة « لا تخشى مرة أخرى حرارة الشمس » ، للدلالة على الرأى المقابل ، أى للشعر المكتوب بروح كلاسيكية صميعة ، ولقد استشهدت بها من قبيل المثال فحسب ، فأتانا لا أقصد اثبات انبهاى لما أقوله هنا . ولنتمعن فى البيتين الأخيرين :

لا بد أن يتحول الى تراب

اصحاب الوجوه البراقة

من صبية وفتيات

ولا فارق بينهم فى ذلك وبين كناسى المداخن

إن أحداً من الرومانتيكيين لن يكتب كلاماً مماثلاً لذلك على الإطلاق . والحق أن الرومانتيكية راسخة القدم ، ولا يبدو مثل هذا الكلام

مقبولا في نظرها ، الى حد ان بعض الناس قد قالوا ان هذين البيتين منتحلان على الأثوذة الأصلية .

وإذا تفاضينا من التورية ، فان الشئ الوحيد الذي يبدو كلاسيكيا في اعتقادي في الأبيات السابق ذكرها هو كلمة « صبية » ، فان يختار المحدثون من رومانتيكينا مثل هذه الكلمة ، ولكنهم سيقولون شيابا ذا وجوه براءة ، وبذلك تملو طبقة الكلام نفعتين على أقل تقدير .

أود الآن ذكر الأسباب التي جعلتني اعتقد اننا قد أصبحنا نقرب من نهاية الحركة الرومانتيكية .

ويرجع السبب الأول الى طبيعة اى تقليد ، أو عادة في الفن . فثمة تشابه بين اى تقليد معين في الفن ، أو اتجاه ، وبين أية ظاهرة أخرى في الحياة العضوية . ان كل تقليد يشيخ ثم يتعرض للفساد ، ويعيش فترة محددة ، ثم يموت حتما . فهو يستنفد كل ما لديه بمجرد عرف كل الثغرات المتوقعة صدورها منه . وفضلا من ذلك ، فان ازهى مصورها هو أبكرها . اذ يستنفد أول فنان عظيم في كل مجال من النشاط الفنى كل ما فيه ، بعد أن يجنى أينع ثمار منه . ويبدو لي انه قد تم الوصول الى عهد الاستنزاف في الرومانتيكية .



عندما قلت اني امقت الرومانتيكيين ، فاني افصل بين شيئين : جانبهم الذي يتشابهون فيه مع كل عظماء الشعراء ، والجانب الذي يختلفون فيه ، ويضفى عليهم الطابع الذي جعلهم رومانتيكيين . ان هذا العنصر الضئيل هو الذي يحدد روح اى قرن ، وهو وان كان يحدث اثارة لدى المعاصرين له ، الا انه يفيظ الجيل التالي . وعلى وجه الدقة، كانت خاصة بوب التي اعجبت اصداقاه هي التي تبدو لنا ممقوتة . على انه كان بوسع اى انسان التنبؤ بقرب حدوث التفرع ، قبل ان يشعر به الرومانتيكيون . والظاهر اننا نمر بنفس الموقف الآن . فانا اعتقد في ازدياد نسبة الناس الذين أصبحوا ببساطة غير قادرين على تحمل سوينبرن .

عندما اقول بقرب حدوث احياء كلاسيكي آخر ، فلا يعنى هذا اننى اتوقع بالضرورة العودة الى « يوب » . ان كل ما أقصده هو اعتبار الآن أنسب وقت لحدوث مثل هذا الأحياء . فلو ظهر أناس

وتوافرت لهم القدرة الضرورية ، سيحدث شيء نابض بالحياة . وبغيرهم لن نصادف غير شكلية وأشياء مثل بوب . وربما نعلم علينا التعرف عليها كلاسيكية عندما تجيء . فبالرغم من أنها ستتصف بالكلاسيكية إلا أنها ستبدو مختلفة بعد مرورها خلال عصر رومانتىكى . ولنذكر مثلا مشابها . فانا أذكر شعورى بشدة الدهشة عند اطلاعى على الاتجاه التالى للحركة الانطباعية وعندما أطلعت على تبرير « مورييس دينيس » لذلك ، وقوله أنهم يعتبرون أنفسهم كلاسيكيين بمعنى أنهم يحاولون فرض نفس النظام على نفس السيل من المادة الجديدة التى جاءت بها الحركة الانطباعية ، وأتت كانت موجودة فى المواد الأكثر تحديدا فى التصوير من قبل .

ثمة شيء فى حاجة الى توضيح الآن ، قبل أن أستمز فى برهانى . فبالرغم من أن الرومانتيكية قد ماتت بالفعل ، إلا أن الاتجاه النقدى الذى ناسبها مازال مستمرا فى وجوده . ولزيادة توضيح ذلك أقول أن لكل نوع من الشعر ، اتجاهات تدوقيا مناظرا ، أى أننا نطالب فى العصر الرومانتيكى الشعر بخصائص معينة ، ونطالب فى العصر الكلاسيكى بخصائص أخرى . وأستطيع القول بأن هذه الاتجاهات التدوقية قد دام أطول من الأصل الذى تسبب فى ظهوره . ولكن ، ورغم تعرض التقليد الرومانتيكى للضمور ، إلا أن الاتجاه النقدى للعقل الذى يطالب بخصائص رومانتىكية فى الشعر مازال حيا . ومن هنا لن يستطيع سوى قلائل من الناس تحمل أى أشعار كلاسيكية جيدة لو قدر لها أن تكتب فى الغد .

اننى أمترض حتى على أفضل صورة للرومانتيكية ، وأمترض أكثر من ذلك على سلبية التدوق ، وعلى الرخاوة ، التى لا تعترف بوجود قصيدة اللهم إلا إذا جنحت الى العويل والنواح على شيء من الأشياء . ويخطر ببالي دائما فى هذا المقام البيت الأخير من قصيدة جون وبستر الذى ينتهى بمطلب أيديده من كل قلبى : « كفى ولولة ، وأرحل » لقد ساءت الأحوال الآن الى حد أن أبة قصيدة رصينة صلبة العود أو كلاسيكية صميمة لم تعد شعرا على الإطلاق فكم عدد الناس الذين يستطيعون وضع أيديهم على قلوبهم والاعتراف بحبهم لهوراس أو بوب ؟ فهم يشعرون بنوع من القشعريرة عندما يقرأون قصائدهم .

وتبدو صلابة العود التى يشعرون بها فى الكلاسيكيات منفرة لهم نفورا مطلقا . وليس الشعر غير المندى شعرا على الإطلاق . فبم .

لا يستطيعون ادراك ان الوصف الدقيق موضوع مشروع في الشعر .
ويعنى الشعر عندهم دائما انتاج بعض الانفعالات ، وتجميعها حول
كلمة لا متناهى .

وينتظر اغلب الناس من الشعر ان ينقلهم الى ما وراء شيء ما . .
وربما بدا لهم الشعر المقصور على أحوال الدنيا والمحدد (وعند كيتس
الكثير من هذا النوع) ادبا ممتازا وصنعة ممتازة ، ولكنه ليس
بشعر . نعم لقد لوثنا الرومانتيكية الى حد كبير ، حتى أصبحنا ننكر
اسمى الأشياء ما لم تكن مشوبة بمسحة من الغموض تنخلها .

والنور الذى يظهر في الكلاسيكية هو دائما نور النهار المألوف .
فهى لا تعرف النور الذى لم يعرف في بر او بحر ، وتمثل دائما الانسانية
بمعنى الكلمة ، ولا تعرف المغالاة ، فالانسان دائما انسان ، وليس لها على
الاطلاق .

على ان النتيجة المفزعة للرومانتيكية هى أنك اذا اعتدت على هذا
النور الغريب ، فأنك لن تعرف كيف تحيا بدونه ، فمفعوله أشبه
بمضدر .

ثمة ميل عام الى الاعتقاد بأن الشعر لا يعنى شيئا آخر غير التمييز
عما لم يشبع من المشاعر . فالتناس بتساءلون : « ولكن كيف يمكنك
الحصول على شعر بلا عاطفة ؟ » . فأتت ترى ان أى مشهد طبيعى قد
أصبح يزعجهم . وربما بدا الاحياء الكلاسيكى في نظرهم كمشهد صحراء
جرداء ، وموت الشعر كما يتصورونه . وكل ما سيحدثه هذا الاحياء هو
ملء الفجوة التى تربت على موته . اما لماذا تتصف هذه الروح
الكلاسيكية الصلبة العود بضرورتها المشروعة الموجبة ، التى تساعدنا على
التعبير عن نفسها في الشعر ، فمسألة تبدو غير قابلة للتصور عندهم .
واما ماهية هذه الحاجة الموجبة فسايبئها فيما بعد . انها نابعة من
وجود خاصة أخرى - ليست الانفعال الناجم - وتعد اصل الامتنياز
في الشعر . وقبل ان انتقل اليها ، فانى ساعنى بالكلام عن ناحية سالبة
ومسألة نظرية تتركز حول التحامل الذى يعوق فهم الشعر الكلاسيكى ،
والكامن في الحق وراء هذا الاحجام .

انه اعتراض يرجع في آخر الأمر - كما اعتقد - الى ميتافيزيقية
رديفة في الفن تتمثل في عدم الرضا عن الاعتراف بوجود جمال ما لم يقحم
فيه الامتناع بطريقه من الطرق .

واستطيع الاستشهاد لإثبات ما أقول ، وعلى سبيل المثال لهذا النوع من الاتجاه الذى تردد صداه ، ما جاء فى الفصول الشهيرة من كتاب راسكين (*) . ولابد من أن أذكر هنا على سبيل الاستطراد أننى استعمل هذه الكلمة (الخيال) بلا تحيز للمناقشة الأخرى التى سأنهى بها البحث . واننى استعمل الكلمة هنا ، لأنها كلمة راسكين . وكل ما يهمنى الآن هو الاتجاه الكامن وراءها الذى اعتقد أنه رومانتيكى .

« الخيال لا يمكن أن يكون الا جادا . فهو يرى بعيداً للغاية ، ونظرتيه سوداوية وقورة جادة ، نادرا ما تبدو باسممة . هناك شيء ما فى قلب كل شيء ، لو استطعنا الاهتمام اليه ، لن نشعر بالميل الى الضحك منه ... ان أولئك الذين استطاعوا النفاذ فى أعماق الأشياء ، وراوا أعماقهم السوداوية يمثلون بمشاعر مركزة وبرقة التعاطف » (الجزء الثالث - الفصل الثالث ٩) .

« فى كل كلمة يطرحها العقل المتخيل ، تباد خفى من المعانى المفزعة ، المشوبة بالفموض ، وغير المكتملة الافصح عن نفسها . فلربما كان من كتبها قد رأى بوضوح الأشياء الكامنة وراءها ، ولكنه لم يشعر بالصبر الذى يساعده على شرح الدقائق . ولو أننا آثرنا التركيز عليها ، وتبعنا آثارها ، فانها ستسوقنا دائما بأمان الى مملكة النفس حيث تنبعث كل الطرق والسبل المؤدية الى أبعد شواطئها » (الجزء الثالث - الفصل الثالث ٥) .

الواقع أن فعل الحكم قد نبع من القطرة فى كل هذه الأمور ، فهو شيء لا يستطيع تحديده على الإطلاق ، أى أقرب الى ما يفعله متذوق الشئ . ولكنك مرغم على الكلام ، واللفة الوحيدة التى تستطيع استعمالها فى هذه الناحية هى لفة القياس . ولا وجود عندى لأى طينة مادية أستطيع أن أشكلها بالشكل المطلوب ، وكل ما هو متوافر لنا لهذه الغاية ، بدلا من هذه الطينة المادية ، نوع من الطينة العنوية ، فى صورة مجازات تتحور اثنى شكل نظريات جمالية وبلافية . والجمع بين هذه الأشياء ، رغم تعذر تعبيره عن الحدس الذى لا يقبل التحديد بالضرورة ، الا أنه قادر على تزويدنا بالتشبيه الوافى الذى يساعدنا على رؤية ما كان والتعرف اليه شريطة أن تكون قد مرت بموقف مماثل .

وهكذا يتضح كيف نقلت عبارات راسكين الى ذوقه بوضوح في هذا الموضوع . اذ أصبحت ادرك بوضوح اعتقاده بأن افضل شعر هو ما اتصف بالجدية . وهذا اتجاه طبيعي بالنسبة لأي انسان عاش في العصر الرومانيكي ، ولكنه لا يقتنع بالقول بأنه يفضل هذا النوع من الشعر . فهو يريد أن يستخلص رأيه ، كما كان يفعل أستاذه كولريج من بعض مبادئ محددة يمكن العثور عليها في الميتافيزقا .

هنا الملاذ الآخر لهذا الاتجاه الرومانيكي . فلقد اثبت انه ليس اتجاهها ، ولكنه شيء مستخلص من مبدأ محدد في النثر الى الكون .

ولمعد الى راسكين واعتراضه على كل ما افترق الى الجدية . يبدو لي أن هذا الكلام قد تضمن جماليات ميتافيزيقية رديئة . ففيه تصادف الميتافيزقا التي تقحم اللامتناهي على الدوام عند تعريف الجمال أو طبيعة الفن . ولقد قام الجماليون الرومانيكيون — وبخاصة في ألمانيا أول بلد ظهرت فيه جماليات رومانيكية — بمضاهة كل جمال بانطباعات اللامتناهي اعتمادا على مماثلة وجودنا للروح المطلقة . فلدينا في افضال ذرة من الجمال حدس شامل بالعالم بأسره . ويشابه كل فنان فيلسوفا مؤمنا بمذهب وحدة الوجود .

اصبح واضحا في نظر كل من يؤمن بهذا النوع من النظريات ، تعدل انتماء أي شعر يلتزم المحدود ، الى اسمى نوع من الشعر . اذ يبدو ذلك تناقضا لفظيا في نظرهم . وكما يحدث في الميتافيزقا ، عندما تضطر الى الانحياز الى فكرة ما في آخر المطاف ، يتحتم على أن ادحض هذا الاعتقاد .

هنا يجيء جدل مضجر ، ولكنه ضروري لغايتي . وينبغي أن اتجنب عند التحدث عن فكرة الجمال سقطتين . فمن ناحية هناك نظرة كلاسيكية قديمة يفترض تعريفها للجمال بالشئ المتوافق مع معايير وأشكال محددة معينة . ومن ناحية أخرى ، هناك النظرة الرومانيكية التي تقحم اللامتناهي . وعلى ان اهتدى الى ميتافيزقا توسط هاتين النظريتين تمكنني من اثبات عدم احتواء الشعر « الكلاسيكي الجديد » من النوع الذي اشرت اليه ، على أي تناقض في الالفاظ . فمن الضروري أن اثبت أن الجمال موجود حتى في الأشياء الصغيرة النافهة .

ان اعظم هدف هو الوصف المتميز بدقته وتحديده ، وأول شيء هو الاعتراف بمدى صعوبة تحقيق ذلك ، فالأمر هنا لا يعتمد على مجرد العناية والحرص ، لأن عليك أن تستعمل اللغة ، واللغة بطبيعتها شيء شائع مشترك ، بمعنى أنها لا يمكن أن تعبر عن الشيء بالضبط ، ولكنها تعبر عن شيء وسط ، أى عن شيء مشترك بينى وبينك وبين الجميع . على أن كل انسان يختلف فى نظره اختلافا ضئيلا ، ولكى يدرك ما يرى بوضوح ودقة ، عليه أن يصارع اللغة صراعا عنيفا ، سواء أكانت كلمات أو تقنية أى فن آخر . ولغة طبيعتها الخاصة وتقاليدها وأفكارها المشتركة ، ولن يمكنك تسخير اللغة لغايتك ، الا بوساطة جهد مركز للعقل . اننى اعتقد دائما بإمكان تمثيل العنصر الأساسى الكامن وراء كل الفنون بالتشبيه الآتى : لعلك تعرف ما أقصده « بقوس المهندسين » . انه قطعة مسطحة من الخشب ، فيها كل أنواع الأقواس . وإذا انتقيت أى انتقاءات مناسبة من هذه الأقواس ، أمكنك أن ترسم على وجه التقريب أى منحنى تريد . ويبدو لى أن الفنان هو الانسان الذى لا يطبق بكل بساطة مثل هذا « التقريب » . افهر يحصل على التقويس الصحيح لما يرى سواء أكان ذلك موضوعا أو فكرة فى ذهنه . هنا سوف أحور تشبيهى قليلا كي أحدى ما يدور فى ذهنه . افترض أن الوجود هو قطعة زبركية من الصلب ، فيها جميع أنواع التقويسات الموجودة بدلا من القطعة الخشبية سابقة الذكر . فى هذه الحالة يمكن تمثيل حالة العقل فى حالة توتره أو تركيزه، عندما يقوم بإبداع شيء له قيمته ، اثناء صراعه ضد عادات التقنية المتأصلة ، برجل يستعمل كل أصابعه لثنى الصلب وتغيير انحنائه الى الانحناء الصحيح المطلوب ، أى الى شيء مختلف عما يبدو عليه بطبيعته .

هنا اذن شيان ينبغي التفرقة بينهما ، أولا - ملكة رؤية الأشياء كما هى بالفعل ، بعيدا عن الصورة التقليدية التى تعودت أن تراها فيها . وهى قدرة نادرة الى حد الكفاية فى جميع حالات الوعى . وثانيا - حالة التركيز العقلى' و « العصر » العقلى الذى يتطلبه التعبير الفعلى عما تراه . ومن المستطاع الجبولة دون الوقوع فى المنحنيات التقليدية للتقنية المتأصلة ، اذا روعيت التفاصيل التى لا تنتهى وبلل الجهد. لبلوغ التقويس الصحيح الذى تريده . واذا أمكنك الحصول على مثل هذا الاخلاص ، سيصبح فى وسعك ادراك الخاصة الأساسية للفن الجيد بغير تورط فى اللامتناهى أو أى كلام عن « الجدية » .

يمكنى الآن الاهتداء الى الخاصة الموجبة الأساسية للشعر ، التى تحقق الامتياز . ولا علاقة بينها وبين اللامتناهى أو الغيبيات أو الانفعالات .

هذه اذن النقطة التى قصدها فى مناقشتى . فانا اثبتاً بقدم عصر من الشعر الكلاسيكى الراسخ الصلب العود . ولقد تعرضت للاعتراض الأول المبني على الجماليات الرومانتيكية الرديئة ، والقاتل بتعذر الحصول على جوهر الشعر على الإطلاق فى مثل هذا الشعر الذى يستبعد اللامتناهى .

بعد محاولة تحديد هذه الخاصة الموجبة ، فانى انتقل الى نهاية بحثى على هذا الوجه . أنك عندما تعثر على هذه الخاصة معروضة فى عالم الانفعال ، فانك تكون قد اعتمدت على « الخيال » ، أما فى الحالات التى تعثر فيها على هذه الخاصة معروضة فى تأمل الأشياء المتناهية ، فإن ما اعتمدت عليه هو « القرينة » .

بقى على أن أبين كيف تصبح القرينة أداة ضرورية فى الشعر الكلاسيكى المتوقع . ومن المستطاع الاطلاع على الخاصة الموجبة التى تحدثت عنها ، فى أبسط صورها وأوضحها فى أشعار « البلاد » ، أى فما يماثل On Fair Kirkeconnel Lea وإن كان الشعر المميز الذى سنحصل عليه سيتصف بهلله وصلابة عوده وبعده عن السذاجة وستعتمد الخاصة الموجبة فى هذه الحالة على القرينة بالضرورة .

والموضوع لا يهم لأن صفاته مساوية لصفات الموضوع التى تحصل عليها عند أشد الناس رومانتيكية.

وما يقرر الأمر ليس درجة الانفعال الناتج أو نوعه ، بل هذه الحقيقة الوحيدة فقط . هل هو ثمرة حماس حق ؟ هل تمثل الشامر أى موضوع مرئى مدرك بالفعل أمامه وافتن به ؟ . وسيان إذا كان هذا الموضوع حذاء سيدة أو السماء ونجومها .

ومبدعات « القرينة » ليست مجرد حلية تضاف للحديث العادى . فالحديث العادى محروم اساساً من الدقة . ومن المستطاع جعل هذا الحديث يتسم بالدقة اعتماداً على الجازات المستحدثة وحدها ، أى اعتماداً على القرينة .

أما في الحالات التي يكون فيها التشبيه ضروريا في كل جانب منه للوصف الدقيق ، بالمعنى الذى سبق شرحه لكلمة « دقيق » ، وينسب امتراضك الأوحاد على عدم جدية هذا النوع من « القرينة » في الأمر الذى يحدثه . هنا اعتقد أن الاعتراض لا قيمة له على الإطلاق . فإذا كان التشبيه مخلصا بالمعنى الدقيق ، وكان بأكمله ضروريا للحصول على « المنحنيات » الدقيقة للشعور ، أو الشيء الذى ترغب التعبير عنه . في هذه الحالة تكون قد بلغت أسنى شاعرية ، حتى لو كان الموضوع تافها أو كان الانفعال باللامتناهى بعيد المثال .

من العسير على الإطلاق استعمال أى مصطلحات لهذا النوع من الأشياء . فاية كلمة تستعملها ستصطبغ على الفور بالصبغة العاطفية . خذ على سبيل المثال كلمة « حيوى » عند كولريدج . أنها تستخدم بلا دقة عند شتى أنواع الناس الذين يتحدثون عن الفن للدلالة على شيء مبهم محاط بالفموض والخفاء . . . والواقع أن كلمة « حيوى » و « آلى » يبدوان تقيضين على نحو مماثل للتناقض بين خير وشر .

والأمر ليس على هذا النحو إطلاقا عند كولريدج ، الذى يستعمل الكلمة بطريقة محددة على خير وجه . والحقيقة على هذا النحو : المركب الآلى هو جملة أجزائه ، وانت اذا رصصت الأجزاء جنباً الى جنب ستحصل على الكل . أما الحيوى أو العضوى فعبارة عن مجاز متفق عليه للدلالة على مركب من نوع مختلف ، فيه الأجزاء لا يمكن تسميتها بالعناصر ، لأن كل جزء يتعدل بوجود الجزء الآخر ، وكل جزء يمثل الكل الى حد ما . فرجل الكرسي ، في ذاتها ، ستظل دائما رجلا للكرسي . أما رجلى في ذاتها فلا يمكن أن تكون كذلك .

من هذا يتضح ان « الدهن » يتميز بقدرته على تمثيل المركبات من النوع الآلى ليس الا . فهو يستطيع انشاء أشكال هندسية ، والأشكال الهندسية بالضرورة أشياء ذات أجزاء منفصلة بعضها عن بعض . الدهن دائم التحليل ، ويضل سواء السبيل في حالة أى تركيبة عضوية . ان هذا هو السبب الذى جعل عمل الفنان يبدو محاطا بالفموض ، لأن الدهن غير قادر على تمثيله ، وهذه نتيجة ضرورية للطبيعة المميزة للدهن والغاية التى صنع من أجلها . ولا يعنى هذا تمرد أى تركيبة تصنعها على التعبير عنها . وكل ما هناك هو أنه طرحها بصورة محددة .

واستخلص برجمسون كل هذه المعاني . فهي بمثابة الملامح الأساسية لفلسفته ، التي بنيت كلها على المعنى الواضح لهذه المركبات التي يسميها « بالسورة الحيوية » في مقابل النوع الآخر الذي يدعوه « بالامتداد المكاني » . ولا يستطيع الدهن تناول غير الكثرة الممتدة ، وعلينا الرجوع للحدس لادراك الزمان الحقيقي والسورة الحيوية .

وكما ذكرت من قبل ، كان راسكين على دراية بكل هذا ، وإن كان لم يتوافر له مثل هذا الأساس الميتافيزيقي الذي كان سيساعده على الإفصاح عما يعنيه بصورة محددة ، وأسفر ذلك عن تعثره في مجموعة من المجازات . ويستطيع أى عقل ذو خيال قوى الإمساك بكل الأفكار الكامنة في قصيدته أو صورته وتجميعها سويا في نفس الوقت . ويوسعها أثناء تعامله مع أحداها التعامل مع الأفكار الأخرى المرتبطة بها وتحويرها ، دون أن يغيب عن بصره إطلاقا ترابطها معا ، كحركة جسم الثعبان عندما يحرك كل أجزائه في نفس الوقت ، مع قدرة إرادته على التحكم في الحركات اللولبية التي تتبع مسلا متضادة .

لأبد أن تنتهى الحركة الرومانتيكية ، لأن هذا هو حال الدنيا ، وربما أثار ذلك الأسف ، وإن كان لا مفر من وقوعه . فمن المحتم أن يتوقف كل عجب من إثارة العجب .

إننى ألزم الحذر هنا من كل عواقب لغة المجاز ، وإن كانت قد صبرت على أى حال من كل ما يتوقع من نتائج محتومة . وكل أدب يثير الدهشة ستنتهى بالضرورة أثاره للدهشة ، مثلما يفقد أى بلد عجيب غرابته عندما يحيا فيه المرء . عليك أن تذكر كيف فقد الأثارة بيت الشعر الأليزابيثى : « آه يا أمريكا يا بلدى المكتشف حديثا » ، وتذكر ما كان يعنيه هذا البيت عند أصحابه ، وما يعنيه لنا . إن التعجب لا يظهر إلا في حالات النقلة من مرحلة لأخرى ، ولا يمكن أن يكون شيئا محمدا ثابتا .

ارثر لوفجوى

فى التفرقة بين الرومانتيكيات

(يبدأ لوفجوى ببحث الروايات المضطربة المختلفة عن أصل الرومانتيكية وتعريفها . انظر الى النص الكامل لمقال لوفجوى للاطلاع على هذا الجانب القيم من مناقشته) .

ما الذى يمكن فعله اذن لازالة او للاقلال من هذا الاضطراب فى المصطلحات والافتكار ، الذى كان ومازال زهاء القرن موضع خزي لتاريخ الأدب والنقد ، فلن يصعب بيان وفرة ما فيه من اخطاء تاريخية ، وتشخيص عشوائى خطير ، للأمراض الأخلاقية والجمالية لعصرنا ؟ ثمة بحثان تاريخيان ممكنان ، لو تم انجازهما على خير وجه ، وبمنأية أكثر مما حدث من قبل ، فانهما سيساعدان - فى اعتقادى - على تصفية التشويش الحالى ، كما سيساعدان فى نفس الوقت على تحقيق فهم أوضح للحركة العامة للفكر والعلاقات المنطقية والسيكلوجية بين الأحداث ، ومراحل الانتقال الأساسية فى الفكر والدوق الحديثين .

سوف يتشابه أحد الإجراءات المتبعة الى حد ما مع ما يفعله المحللون النفسانيون المعاصرون عند معالجة نوع معين من الاضطراب . فلقد ظهر امكان معالجة بعض الاخلالات العقلية ، أو تخفيفها ، بعد تنوير

PMLA XXXIX (1994)

المرض من أصل عقده المضنية ، يعنى بعد تمكنه من اعادة معرفة ما حدث ، اعتمادا على متداعيات الأفكار التى صاحبها . ويتمخض عن مثل هذا التحليل احيانا ، اقامة فوارق في غاية الدقة . والأمر بالمثل في المسألة الحاضرة ، كما اعتقد . فربما كان من المفيد تتبع عملية التداعى التى مرت بها كلمة « رومانتيكية » حتى بلغت مثل هذا التباين المدهل ، وما ترقب عن ذلك من الاضطراب في المفهوم والمصدق - وبعبارة أخرى ، القيام بدراسة وافية للمصطلح من ناحية معناه . فمن النواحي المؤكدة القليلة من الرومانتيكية ، ما يشبه اسمها من مشكلات من أعقد المشكلات الخاصة بأصل الكلمات ، وسحرها ، وأكثرها امتلاء بالعلم . وباختصار ، من بين مهام مؤرخ الأفكار عندما يضطلع ببحث الشيء ، أو الأشياء ، المسماة بالرومانتيكية ، أن يوضح - لو أمكن - بطريقة سيكلوجية مفهومة ، كيفية انطواء مثل هذه الظواهر المتعددة التباينة تحت اسم واحد . وإننى متيقن من نجاح مثل هذا التحليل في اطلاقنا على قدر كبير من الاضطراب اللغوي. الخالص ، الذى كلن له تأثير فعال على حركة الفكر في القرن والرابع الماضيين ، وستساعد امطاة اللثام على تجنب هذه الاضطرابات .

على أن الجانب الأكبر من البحث سوف يكون من الناحية العملية غير منفصل عن شيء آخر يعد العلاج الذى أود بهذه المناسبة أن أوصي به بصفة خاصة . والخطوة الأولى في هذه الطريقة الثانية لعلاج الاضطراب هي وجوب تعلمنا استعمال كلمة « رومانتيكية » بكلمة جمع ، بالطبع أن هذا هو التبع بالفعل عند مؤرخى الأدب الأكثر حذرا وتدقيقا ، عندما يدركون ضلالة الجانب المشترك بين رومانتيكية أى بلد ورومانتيكية البلد الآخر ، ووجوب تعريف كل منهما بمصطلح مختلف من الحالات الأخرى . على أن الفروق بين الرومانتيكيات ، كما اتصورها ، لا تعتمد على فروق القومية أو اللغة وحدها ، أو أساسا ، والمطلوب هو ضرورة بدء أى دراسة للموضوع ، بالاعتراف بتعدد الرومانتيكيات ، الذى يتكشف للوهلة الأولى ، ووجود مركبات فكرية متميزة قد يظهر عدد كبير منها في البلد الواحد . ولا أمل في بلوغ دارسى الأدب الحديث لأى فكرة واضحة في حالة احاطة المصطلح بالقداسة والفموض ، والاتجاه الى الادعاء بأن « الرومانتيكية » من الصفات التى وضعها الله للدلالة على حقيقة ، أو نوع من الحقائق ، التى يمكن الاهتداء اليها في الطبيعة . وهذا هو ما حدث مرارا وللأسف عند كتاب مرموقين . فعليه أن يبدأ من

الحقيقة البسيطة الواضحة القائلة بوجود أحداث أو حركات تاريخية مختلفة ، نسب إليها مؤرخون من عصرنا ، أو من عصور أخرى هذا الاسم لسبب من الأسباب . فهناك حركة بدأت في ألمانيا في تسعينات القرن الثامن عشر ، وهي الحركة الوحيدة التي يحق نسبة اسم الرومانتيكية إليها بلا منازع ، لأنها اخترعت الاسم لغايتها . وهناك حركة أخرى بدأت معتدلة بصورة قاطعة في إنجلترا في أربعينات القرن الثامن عشر ، وهناك حركة أخرى بدأت في فرنسا سنة ١٨٠١ في العقد الثاني من القرن ، واتصلت بالحركة الألمانية وتسمت باسمها . وهناك مجموعة من الأفكار السخية غير المتوافقة التي يمكن العثور عليها عند روسو ، وهناك جملة أشياء أخرى تدعى بالرومانتيكية عند أدباء مختلفين ، ذكرت أسماءهم في البداية . وإن اطلاق باحثين مختلفين نفس الاسم على كل هذه الأحداث ليس بدليل على أنها متماثلة في الجوهر ، كما يصعب اتخاذ هذا الرأي لبيعة لذلك . ربما كانت هناك جوانب مشتركة بين الأحداث جميعا ، ولكن لو كان ذلك كذلك ، فإن هذه الجوانب لم تثبت ثبوتاً واضحاً حتى الآن ، كما لا يصح افتراض وجودها من قبل ، ففي كل حالة كانت كل واحدة من الرومانتيكيات المزعومة مركبا جم التعقيد مسرفا في تعقيد واضطرابه . وبمباراة أخرى ، كانت كل حركة مؤلفة من وحدة من الآراء المختلفة المرتبطة بعضها ببعض في الأغلب ، لا بواسطة روابط منطقية ضرورية لا يمكن فصلها ، بل بواسطة روابط لا منطقية معتمدة على التذاهي ، ساعدت طبيعة الكلمة على ترديدها ، إلى حد كبير ، كما نتجت ، من ناحية ، كما حدث في الرومانتيكيات التي ازدهرت بعد اختراع اسم « الرومانتيكية » ، وما اكتسبته من معان غامضة . وفي الحالات التي اشتركت فيها بعض هذه الرومانتيكيات في الحق ، في مكونات هامة ، لم تكن هذه العناصر بالضرورة واحدة في الحالتين . فقد تتصف الرومانتيكية « أ » بالمسلة أو الحافر « س » ، الذي تشترك فيه مع الرومانتيكية « ب » ، وبصفة أخرى « ص » تشترك فيها مع الرومانتيكية « ح » ، التي لا تعرف على الإطلاق الصفة « س » ، وفضلا عن ذلك ، ففي حالة الحركات أو المدارس التي أطلق المصطلح عليها في عصرها ، حدث تغير في المضمون الذي أدى إلى اتباع هذه التسمية . وكان هذا التغير أحيانا تغيرا جذريا وسريعا ، وأنت قد تصادف في نهاية أي عقد من السنوات أو عقدين ، نفس الرجال ، ونفس أسماء المذاهب ، ولكن المعتقدات قد تغيرت تغيرا

عميقا . وكما يعرف الجميع ، ان هذا هو ما حدث بالضبط في حالة ما يدعى بالرومانتيكية الفرنسية ... اذ كانت الرومانتيكية الفرنسية في ثلاثينات القرن التاسع عشر متباينة تماما مع رومانتيكية بداية القرن ، في اغلب ما تميل اليه أو تنحاز ، من اتجاهات ادبية أو اخلاقية أو سياسية أو دينية .

على ان جوهر العلاج الثاني هو وجوب تحليل كل رومانتيكية من هذه الرومانتيكيات - بعد التفرفة بينها تفرفة اولية على اوجه التقريب من ناحية ممثلها ، أو تواريقها - تحليلا مستوفيا مدققا أكثر من المعتاد الى عناصره - أو الى ما تتألف منه من أفكار متعددة ، وميول جمالية . فان تيسر لنا الحكم على مقدار علاقتها بأى مركبات أخرى ، أطلق عليها نفس الاسم الا بعد التحديد الواضح لهذه العوامل الفكرية الأساسية ، وبعد حصرها حصرا مستقصيا ، حينئذ ، سيثبت لنا بدقة ما هي المسلمات أو الدوافع الوجهة أو اوجه الخصام الواضحة المشتركة بين أى رومانتيكيتين أو أكثر منها ، والحالات التى كشفت من اتجاهات متمايزة متباينة .



سأحاول عرض ثلاثة أمثلة لبيان الحاجة لمثل هذه المقارنة التحليلية بين الرومانتيكيات ، وأظهار الفوارق بينها .

في محاضرة طريفة ألقيت في الأكاديمية البريطانية منذ سنوات قليلة ، قال المستر جوس ان قصيدة جوزيف آرتون « المتحمس » (*) (١٧٤٠) هي اول مثل وأضح « للحركة الرومانتيكية » . فهى تمثلها في اتسامها واضمحلالها الى ان بلغت عصرنا ... هنا نصادف لأول مرة تأكيدا ونكرارا راسخا لشيء مستحدث في الأدب استحدثانا كليا : جوهر الهستريا الرومانتيكية . فقصيدة المتحمس هي أبكر تعبير عن الثورة الكاملة ضد الاتجاه الكلاسيكى الذى ساد الأدب الأوروبى سيادة تامة زهاء القرن . ولقد عبر عن هذا الاتجاه جوزيف آرتون تعبيرا كاملا ، بحيث غدا من الصعب القول بأنه لم يقع في أسر روسو ... الذى لم يستطع كتابة أى شيء مميز ، الا بعد مرور عشر سنوات (١) .

(*) The Enthusiast
The Pioneers of Romanticism

(١) انظر الى مقال

في مجلة الأكاديمية البريطانية ١٩١٥ (ص ١٢٦ - ١٢٨) .

فلنحاول اذن مقارنة الأفكار التي تميزت بها هذه القصيدة ،
بنظرة الشعر الرومانتيكي ، كما وضعها فردريش شليجل وأقرانه
الرومانتيكيون في ألمانيا بعد سنة ١٧٩٦ . وثمة جوانب مشتركة واضحة
بين النظرتين . فكلاهما يمثل الثورة ضد جماليات « الكلاسيكية
الجديدة » ، وكلاهما مستلهم من جانب من حرارة الإعجاب بشكسبير .
وكلاهما يدعى تحرر الفنان الخلاق من « القواعد » ، من أجل ذلك
ربما بدا للوهلة الأولى وجود تماثل في الجوهر بين هاتين الرومانتيكيتين
رغم ما بينهما من اختلاف طبيعي في المصطلحات ، أي انهما ثمرتان
منفصلتان من نفس الروح التي قد تتصف بتعاستها أو وضاعتها ،
تبعاً لتقديرك .

على انه سيبتين بزيادة التدقيق والتمعن وجود تباين بينهما ،
لا يقل في أهميته عما بينهما من تشابه ، والحق انه يبدو لي أكثر أهمية .
فالموضوع الأساسي لقصيدة جوزيف وأرتون (ولعلنا نذكر أن العنوان
الثانوي له هو « المفرد بالطبيعة ») هو موضوع شاع زهاء القرنين
عن تفوق الطبيعة عن الفن .



.... ان هذا لغو فارغ ، لو سمح لي يمثل هذا القول . فالحق
الأساسي الوحيد الذي تميز بالأصالة والأهمية في القصيدة هو تطبيق
وأرتون الجريء للمذهب تفوق « الطبيعة » على الفن الواعي ، في نظريته
في الشعر :

« وهل تقارن قصائد آديسون الأريب ببرودتها ورسائنها بأغاريد
شكسبير ووحشتيها ؟ » .

وأما ان الطبيعة تتصف بالوحشية وعدم الاستئناس ، فأمر شائع
يكاد يعد من قبيل تحصيل الحاصل . وكانت « وحشية » شكسبير
الزعرورة ، وتجرده على القواعد المتبعة ، وحرية خياله وتعبيره وثقافته
هو الذي أثبت أنه أصدق تلميذ للطبيعة .

على أن هذا الاستدلال الجمالي لم يستخلص مادة خلال العصر
الكلاسيكي الجديد ، من الزعم السائد بتفوق الطبيعة على الفن . إذ فهم
مبدأ « اتباع الطبيعة » في الجماليات عادة وفقاً لمعنى آخر – أو أكثر من

معنى ، من عشرات المعاني المختلفة لهذه الكلمة المقدسة (٣) . وإن كانت هناك استدلالات معاملة قد سبق أن أوحى بها ، وتكرر الإحساء بها ، في مجالات أخرى من الفن . فمن البداية ، أدت بدعة تصور الطبيعة (بالمعنى الذى بدت فيه متناقضة مع الفن) كنموذج الى حدوث حالة تمرد ، ترتب عليها على نحو من الانحاء ، استخفاف بالقيود وظهور المثل الخاص بالانطلاق على السجية .

وإذا تفاضينا عما في قصيدة وارتون من ارتفاع في روحها الانفعالية، كان أهم ما جاء مستحدثا فيها هو إبحاؤها بتطبيق هذه المعتقدات على ميدان من الغريب استبعاد تطبيقها عليه رغم ما في هذا من عدم التوافق ، وذلك بادخالها فكرة التمرد على القيود ، في درجة أقرب الى الاعتدال ، ضمن فكرة الامتياز الشعري . على أن ما حدث من توسع كان واضحا منذ البداية ، كما في طيات منطق الطبيعية «الزعة الطبيعية» المتعددة الوجوه والتي كانت أعظم ظاهرة مميزة بعيدة الأثر في الفكر الحديث منذ أواخر عصر النهضة . فكان من المحتم الأقدام على هذا الاتجاه ، أن عاجلا أو آجلا . كما أن وارتون ليس أول من طبق المبدأ على عالم الجمال . فلقد سبق اتباعه بالفعل في الفن ، في ناحيته النظرية والعملية ، في ميدان كان أنجليز القرن الثامن عشر شغوفين به غاية الشغف : فن تصميم المناظر . نعم لم تحدث أول ثورة كبرى ضد جماليات الكلاسيكية الجديدة في الأدب على الإطلاق ، ولكنها حدثت في فن الحدائق ، وكانت الثورة الثانية - كما اعتقد - في الدوق المعمارى . واستلهمت هذه الثورات الثلاث من نفس المعتقدات . فلما كان اديسون الأريب قد لاحظ « كيف تكتسب الأشياء المصطنعة قدرا كبيرا من المميزات بتشابهها مع ما هو طبيعي » . ولما كانت الطبيعة تتميز بلمساتها الخشنة الهائلة ، لذا ينبغي أن تهدف مخططات الحدائق « الى اظهار همجية مصطنعة ستبدو عند مشاهدتها أكثر مسحرا من الأناقة والقياس » . وقد قام أيضا بالدعوة لرومانتيكية الحدائق هذه « وليام كبل » و « هوارس » و « والبول » و « باي » و « لانجلي » وآخرون . وتجسمت بصورة واضحة في مؤلفات « كنت » و « براون » و « بريدجمان » . ووصف وارتون في قصيدته المشار اليها « كنت » بأنه قد بدل قصارى جهده لتقليد وحشية الطبيعة في حدائقه :

(٣) ليس هذا الكلام يضرب من الفلاحة البلاغية . فمن المستطاع على أقل تقدير اكتشاف ستين معنى أو استعمال لفكرة الطبيعة كمايبر يمكن التعرف اليها بوضوح .
النثر كعب Nature as Aesthetic Norm داليف لوفجوي (١٩٢٧) .

**فباتباعه القواعد الجامعة ، استخف في جرة
بالشكليات والقواعد واشكال الهندسة
ووضع - نتيجة لازدواحه - مخططات فاتقة العظمة في
انطلاقها**

وبذلك أصبحنا قلب قومسين أو أدنى من رفض القواعد في
الدراما ، ومن الانقضااض على الانتظام والتماثل (السيمترى) الضيق
في الكولبيهاط البطولية ، ومن الانقلاب على التقاليد والشكليات والأصول
المتفق عليها في كل الفنون .

ومع هذا فقد كان هناك من البداية ازدواج عجيب في معنى
التناقض بين الطبيعة والفن - انه واحد من الاضطرابات الطويلة
المتعاقبة في الأفكار التى يتألف منها الكثير من تاريخ الفكر الانسانى .
فمن ناحية ، بينما تصور « الطبيعى » بمعنى الوحش والتلقائى
و « الشاذ » ، فانه تصور أيضا بمعنى البسيط والساذج والخالى
من التعقيد . ولم تكن هناك كلمتان أكثر تلازما في عقول القرنين
السادس عشر والسابع عشر وبداية القرن الثامن عشر ، من كلمتى
« طبيعة » و « بساطة » ، ومن هنا صحبت - عادة - فكرة تفضيل
الطبيعة على المؤلف والفن ، الإيحاء بالاتجاه نحو البساطة ، والاصلاح
من طريق التخفف . وبعبارة أخرى ، فانها قد تضمنت الاتجاه الى
« البداوة » . فالطبيعى هو الشئ الذى تهتدى اليه ، بالنكوص الى
الوراء ، او بالتبسيط . ان هذا التداعى بين الأفكار - الملحوظ بالفعل
عند مونتائى وبوب ولغيف من مقرطى « الطبيعة » واضح أيضا في
قصيدة وأرتون الذى اعتقد أن شعراء الماضى السحيق هم أخلص
أصدقاء « الطبيعة » ، فالشاعر يحسد :

**أوائل الناس الذين لم يعرفوا بعد
المعن ودخائنها**

وكان يشتهى العيش في :

جزر لم تعرف النظرات الغانية

في عزلة كاملة ، في ظل شجرة من اشجار الموز .

حيث تعلى العرش ، السعادة والهدوء .

مع البسطاء من القرويين الهنود .

توخيا للإيجاز ، سوف أقصر على حد واحد من حدود المقارنة ،
في كلامي عن هذه القصيدة ، التي نسب لها مستر جوس مكانة هامة
للغاية في تاريخ الأدب . . وكفى هنا اعتبار قصيدة « المتحمس » مثلا
نموذجيا - على نحو هام مميز - لتقدير كبير مما يوحى برومانتيكية
ما قبل ستينات القرن الثامن عشر ، واقصد بذلك الرومانتيكية
التي استندت على « الطبيعة » بالمعنى الذي أوضحته ، بغض النظر
عن أي مميزات بعيدة أخرى اتسمت بها ، والتي ارتبطت بنزعة بدائية
من نوع ما ، ودرجة ما .

٢ - واختلفت الرومانتيكية الباكورة في هذه النقطة الأساسية
اختلافا جوهريا عن جماليات النظريات الجرمانية وجماليات الشعراء
الجرمان الذين اختاروا مصطلح « الشعر الرومانتيكي » كانسب صفة
لشعر الأدبية ، ومنهجهم . فلقد تضمنت الرومانتيكية الأحداث عهدا
في جوهرها انكارا لمسلمات الافتتان بالطبيعية الأقدم ، التي عرضتها
قصيدة وارثون ، بطريقة خاصة مستحدثة نوعا ، وتزودت الحركة
الألمانية بحوافزها الحاسمة المباشرة من مقال شيللر : « الشعر
في صورته الساذجة والعاطفية » . أما ما استمد من هذا المقال
المضطرب فكان الاعتقاد بأن « التوافق مع الطبيعة » بأي معنى دال
على التعارض مع الحضارة أو الفن أو التسامل أو محاولة الوحي
بالذات ، متعلو ، كما أنه غير مرغوب بالنسبة للإنسان الحديث
أو الفنان الحديث (٣) . وتعلم « الرومانتيكيون الأحرار » من شيللر
فكرة الفن الذي يتحتم توقفه عن الرجوع إلى البدائية أو الكلاسيكية
على حد سواء . وتشاء المصادفة أن يكون شيللر قد خلط بين معنيهما -
في نماذجه أو مثله التي تبغى أن تكون أنسب تمثيل لا عن الطبيعية
« النزعة الطبيعية » بل عن « الشكل الفني » الذي ترمى غايته إلى
أبعد من ابتغاء البساطة ، أو السعي وراء أي نوع من التوافق في الفن
والحياة ، الذي يحصل عليه بتابع طريقة التخفيف ، لأن عليه أن يبحث
أولا عن اكتمال المضمون ، وأن يتشد استيفاء التعبير عن كل أبعاد
التجربة الإنسانية ، وآخر ما يصل إليه الخيال الإنساني . كما يقال
عنه أنه مصطنع ، كما يعتقد فردريش شليجل هو الطبيعي بالذات .
إن آخر ما يسعى إليه أي ألماني رومانتيكي هو بلوغ حالة السلاجة

Schiller & the Genesis of Romanticism

(٣) انظر كتاب لوفجوي

MLN XXXV (١٩٢٠) ص ١ - ٩ ، ص ١٣٦ - ١٤٦ .

أو الارتداد إلى عقلية القرويين الهنود البسطاء ، على الرغم من أن فنه لم ينظر نظرة عدم اكتراث من الناحية النظرية — على أقل تقدير — إلى مثل هذه الشخصيات الساذجة بالنظر إلى أنها من بين أنواع الشخصيات الإنسانية . لم يكن شكسبير الذي لقي إعجاب الرومانتيكي الألماني مجور ابن موهوب للطبيعة ، من الفارقين في « التفريد الوحشي » ومن هنا قال أوجست شليجل أن شكسبير ليس « بالعبقرية الوحشية الخالية من البصيرة » . فهو صاحب « مذهب » في عمله الفني ، « تميز بعمقه المدهش وإبعاد غور تأملاته » ويبدو نفس الناقد وكأنه يهاجم يوحى أما أشعار جوزيف وارنون الشهيرة ، أو أبيات جرائ المعروفة عن شكسبير عندما كتب يقول : « لقد عرض هؤلاء الشعراء الذين جرت المادة على تصويرهم بأطفال نشأوا في أحضان الطبيعة ، بلا فن أو علم — عندما أنتجوا أعمالاً ممتازة صميئة ، الدليل على ثرائهم الغدو وعلى قدراتهم العقلية ، وعلى أنهم يمارسون الفن اعتماداً على بصرية ناضجة ومخططات صحيحة » . . ان عظمة شكسبير في نظر هؤلاء الرومانتيكيين تكمن في « عالميته » وبصيرته البعيدة عن البساطة ، وقدرتها على النفاذ في الطبيعة الإنسانية ، وفق تصويره للشخصيات التي اعتمد على تعدد في الجوانب مما جعل منه على حد قول فردريش شليجل « محور الفن الرومانتيكي » . وزبنا يمكن القول بأن هناك خاصية أخرى في الرومانتيكية اكتشفها المستر جوس عند جوزيف وارنون وهي الشعور بافتقار الشعر التعليمي إلى الشعرية . ورفضت الرومانتيكية الجرمانية في أول أعينها الاعتراف بهذا النوع أيضاً . فردريش شليجل يتساءل : كيف يمكن القول بأن الأخلاق تنتمي للفلسفة فحسب ، بينما القسم الأكبر من الشعر مرتبط بفن العيش ومعرفة الطبيعة الإنسانية ؟ (أي بمسائل سلوكية أخلاقية) .

والاختلاف إذن بين هاتين الرومانتيكيتين في امتقادي أهم وأخصب من التشابه بينهما . فتمه اختلاف بين الرومانتيكيتين من أبعد المتناقضات تطرفاً فيما عرضه الفكر والذوق الحديثان ، بين القول بتفوق « الطبيعة » على الفن الواعي ، وبين القول بتفوق الفن الواعي على الطبيعة ، وبين اتجاه في التفكير جوهر النزعة البدائية ، وبين اتجاه جوهره مدح النفس المتساهمة الخائدة ، وبين تفضيل أساسي للبساطة — حتى وإن كانت بساطة أهمجيين — وبين التفضيل الأساسي

للتنوع والتعدد . انه الاختلاف بين نوع من الصفات الفطرية الساذجة في قصيدة « المتحمس » ، والبراعة البعيدة عن البساطة لفكرة « المسخرية » الرومانتيكية . وتقع بين هاتين الرومانتيكيتين نقائص من أبلغ ما عرف الفكر والدوق الحديث تطرأ . لست أتكبر حق الجميع - لو شاعوا - في تسمية كلا الشئيين بالرومانتيكية ، وإن كنت لا أستطيع أن أخفي القدر الكبير من الزيف اللاشعوري في تاريخ الفكر الذي أدت إليه بدعة تسمية الشئيين باسم واحد . فثمّة ميل إلى اكتشاف عناصر إحدى الرومانتيكيتين في الأخرى ، مع اغفال طبيعة التعارض بينهما ، وعمقه . كما أن هناك ميلا إلى إساءة تقدير الأهمية النسبية للتغيرات المختلفة في مسلمات « الفكر الحديث وميول الدوق الحديث . لن أحاول أن أذكر ما بدا لي كأمثلة لمثل هذه الأخطاء التاريخية ، وإن لم تكن في جملتها من الأشياء التي تستحق الإغفال فيما يعتقد » .

هناك اختلاف آخر ليس أقل من حيث الأهمية ، بين « الرومانتيكية » التي لا تزيد عن مظهر خاص متأخر للزعة الطبيعية (الطبيعية) التي يرجع عهدها إلى عصر النهضة ، والرومانتيكية التي بدأت في نهاية القرن الثامن عشر في ألمانيا (وكذلك التي ظهرت بعد ذلك بقليل في فرنسا) . ويرجع هذا إلى القول بوجود هوية بين الرومانتيكية في الحركة الأخيرة وبين « المسيحية » ، أو بوجه خاص المتضمنات التي نسبت للمسيحية في العصر الكلاسيكي . لم تكن هذه الفكرة هي الفكرة الأساسية في المعنى الأصلي للشعر الرومانتيكي كما تصوره فردريش شليجل . فأولا ، وكما حاولت أن أبين في موضع آخر (٤) ، لقد عنت صفات الشعر الرومانتيكي عنده وعند المدرسة بأسرها : « الخصائص المميزة الحديثة » كشيء متباين مع « الخصائص المميزة القديمة » ، وإن كان قد ظهر له منذ عهد باكراً إمكان أرجاع السبب التاريخي للاختلاف الجذري المقترض بين الفن الحديث والفن الكلاسيكي إلى تأثير المسيحية وحدها .

وهكذا أصبح الفن الرومانتيكي يعني من ناحية فنا مستلهما ، أو معبراً ، عن فكرة ما ، أو سلوك أخلاقي ما ، يفترض أنه أساسي

(٤) معنى « الرومانتيكي » في الرومانتيكية الجرمانية الباردة .
السنة الواحد والثلاثون (١٩١٦ - ١٨٥ - ٣٩٦) .
والسنة الثانية والثلاثون (١٩١٦ - ١٩١٧) من ٧٧ - ٦٥ .

في المسيحية ، أو كما قال جان بول ريشتر ١٨٠٤ ، مرددا ما قد أصبح أمرا معروفا على ذلك الوقت : « رغم سماح الشعر الحديث (الرومانتيكي) لنفسه بالانحراف قليلا عن المسيحية ، إلا أنه يتساوى عند المرء تسميته بالشعر المسيحي أو الرومانتيكي » وإن كانت طبيعة ما هو مسيحي أساسا ، وبالتالي رومانتيكي أساسا في روحه قد تصورت على نحوين مختلفين ... ومن غير المستطاع انكار اجماع الرومانتيكيين الألمان حول إحدى الخصائص المسيحية . فلقد تميزت مبادئ العقل ، كما عرفت المسيحية بنوع معين من عدم الثبات بدت في ابتغائها غايات لا متناهية ، وعجزها عن أحداث أي اشباع دائم ، اعتمادا على أي خير تهتدى إليه بالفعل . وأصبح من الأقوال المألوفة المفضلة القول بأن اليونان والرومان قد وضعوا لأنفسهم غايات محددة ، ومن هنا تسنى لهم بلوغها ، واستطاعوا ارضاء الذات ، والاهتمام إلى نهاية محدودة . وهكذا اختلف الفن الحديث ، أو الرومانتيكي ، عن هذا الفن القديم اختلافا أساسيا بسبب أصله المسيحي ، ولأنه كما قال شيللر « فن اللانهاية » ، أو كما قال نوباليس : « فن التجريد المطلق » ، والقضاء على الحاضر ، وإعلاء شأن المستقبل ، وخلق عالم حديث حق » . ومعنى هذا « الإعلاء من شأن المستقبل » عند تطبيقه على الممارسة الفنية المثل الأعلى للتقدم إلى ما لا نهاية ، تمشيا مع قول معروف لفردريش شليجل ، ويعنى بذلك « المطالبة بعدم توقف الفن عن ضم قطاعات جديدة من الحياة إلى نطاقه » وتحقيق تأثيرات مستحدثة أصيلة ، بلا انقطاع . على أن كل شيء تميزت به النظرة المسيحية للحياة ، أو افترض تميزها به ، قد نزع إلى جملة بنطوي تحت المفهوم السائد لكلمة « رومانتيكي » ، كما نظر إليه كجزء من المثل الفعلية للمدرسة الرومانتيكية . وهكذا كثيرا ما نظر إلى الشغف بالوقائع التسمائية على الحس ، والشعور بوهمية الوجود العادي كخصائص مميزة للفن الرومانتيكي باعتبار المسيحية دين آخر ، أو كما قال أوجست شليجل : « تمشيا مع النظرة المسيحية للحياة ، أدى تأمل اللامتناهي إلى القضاء على المتناهي ، فأصبحت الحياة تبدو كأنها « عالم من الأطياف وليل مظلم » ومن السمات الأخرى المعروفة عن المسيحية ، ونسبت بالتبعية للرومانتيكية : الازدواج الأخلاقي ، أي الاعتقاد باحتواء كيان الإنسان على طبيعتين لا يكفان من الصراع . فالمثل الأعلى اليوناني ، كما قال فردريش شليجل : « يرمى إلى التوافق والاتساق ومحاكاة تألف الطبيعة ، أما المثل الحديث

(الرومانتيكى) 'فيدرك الصراع الداخلى ويجعله مثلا له ' . ويتصل بذلك مباشرة - كما أدرك - جوانية المسيحية ، وتركيزها على القلب باعتبار ذلك مختلفا عن الافعال التوجه الى الخارج ، اى ميلها الى الاستبطان ، ومن هنا ، وكما لاحظت مدام دى ستيل وغيرها : « اكتشف الفن الحديث (الرومانتيكى) عالم الحياة الباطنية للانسان ، الذى لا يستنفد ، واصبح هذا هو عالمه الذى يعرف به » .

من بين المغارقات العديدة التى ظهرت فى تاريخ الكلمة ، والمشاحنات التى تركزت حولها ، اتجاه كثير من مؤرخى الأدب البارزين فى عصرنا ، ونقاده ، الى الاعتقاد باعتماد الجوهر الأخلاقى للرومانتيكية على نوع من « الاتجاه الدنيوى » ونفى ما سماه واحد منهم « وجود اى ازدواج بين النظرة المسيحية والنظرة الكلاسيكية » . ان اخطر ما ظهر فى أحكام هؤلاء النقاد ، وكان مدعاة للأسف ، هو ما فيهما من نقص لادراك الحرب المستمرة فى « كهف نفس الانسان » ، والاعتقاد بانصاف الانسان بفطرته بالخير ، وهكذا عرفوا « الرومانتيكية » بكلمات متعارضة كل التعارض مع الكلمات التى كثيرا ما ظهرت فى تعاريف اول من اسبغوا مثلهم بالرومانتيكية . ولقد تسببت هذه البدعة - كما لا احجم عن الاعتقاد - فى طمس الحقيقة التاريخية الملموسة الهامة ، بأن الرومانتيكية الوحيدة التى تستحق دون جدال هذا الاسم (كما ذكرت) بين الرومانتيكيات الأخرى التى كثيرا ما بدت بعيدة الاتصال بها ، هى التى قامت باعادة اكتشاف واحياء ما اعتبره هؤلاء النقاد الخصائص الفكرية والشعرية للمسيحية ، اى لنوع من الدين الصوفى المتسامى عن الدنيا ، بالاضافة الى الاحساس بالصراع الأخلاقى الداخلى كحقيقة واضحة فى التجربة الانسانية ، وبدا ذلك على نحو بعيد عما ظهر زهاء القرن فى الاتجاهات السائدة فى الأدب الرسمى المعتمد على اللياقة . واتخذت الحركة الجديدة منذ البداية تقريبا ، شكل الثورة ضد ما بدأ كتجاه وئى فى الدين والأخلاق . ولم تختلف هذه الثورة فى شدتها عن الثورة الموجهة للكلاسيكية فى الفن . وابكر تعبير هام عن متضمنات هذه الحركة بالنسبة للفلسفة الدينية هو كتاب شلايرماخر الشهير . Reden « الوجه الى المثقفين الذين يستخفون بالدين » (١٧٩٩) . واحتوى هذا الكتاب على ازدواج عميق فى طابعه الأخلاقى ، ربما اتخذ أحيانا شكل التحريف بحق . قال شلايرماخر : تعتمد المسيحية من اولها لآخرها على الصراع ، ففى لا تعرف اى مهادنة فى الحرب بين الجانب الروحى

والجانب الطبيعى فى الإنسان ، وهى لا تعرف أى نهاية لمهمتها فى التزويج الذاتى الداخلى » . وينبغى أن يذكر أن كتاب *Reden* قد قوبل (على حد قول أحد مؤرخى الأدب الألمان) من عياد الرومانتيكية « وكأنه البشارة » .

على أنه ليس من غير الصحيح وصف الاتجاه الأخلاقى «للمرومانتيكية» التابع من النزعة الطبيعية (الطبيعانية) - أى من افتراض تفرد ما هو فطرى وبدائى وذخسى فى الإنسان بالامتياز ، وأنه من المستطاع بلوغه دون حاجة إلى أى صراع أكثر من التحرر من التقاليد والمصطنعات الاجتماعية - بأنه متعارض مع الاتجاه الذى يفرق بين الفطرة الكلاسيكية والنظرة المسيحية ، وبأنه بعيد بالضرورة عن العناية بناحية الأخلاق . ومن المستطاع أدراك هذه الناحية حتى فى قصيدة « وارون السليم الطوية » عند وصفه لحياة الطبيعة وأحوالها ، التى افتتن بها . ولكن كنتيجة لما ساد من تجاهل للفروق بين الرومانتيكيات ، اعتبرت هذه الحركة امتدادا لهذه النزعة ، إذ هى التى تعد بالفعل بداية لتمرد متعمد قوى ضد المزايم الطبيعانية التى تميزت بقوتها وسيطرتها هادة على الفكر الحديث زهاء أكثر من ثلاثة قرون . لقد سعى بنفس الاسم اتجاه ، واتجاه مناقض له ، بسبب أسباب عارضة فى اللغة من ناحية ، وبسبب افتقار مؤدخى الأدب إلى التدقيق من ناحية أخرى . ومن ثم فكثيرا ما افترض أنهما يعنيان نفس الشيء . نعم لقد تم الخطط بين مثل تعتمد على الدوام على السعى لبلوغ أهداف وحيية للغاية ، أو مفتتحة بحيث يتعلم بلوغها كاملا ، وبين الحنين إلى خلو البال ، وعدم الوعى بالذات ، والابتعاد عن الإلهام . وهكذا تسببت كلمة من الكلمات فى إخفاء أحد أسباب الانقسام فى الفكر الحديث ، وأعمقها وأوسعها .

٣ - واجتاز الانقسام بين الرومانتيكية الطبيعانية ، والرومانتيكية المعارضة للطبيعانية ، الحدود القومية ، ونفذ - أن جاز القول - فى شخصية كاتب عظيم ، اعتيد اعتباره بين رواد الحركة الرومانتيكية فى فرنسا . إذ ربما صح وسبق مؤلف مقال عن الثورات (٤)، والأجزاء الباكورة من « آتالا » الرومانتيكى ، كما يصح أيضا بحق

وصف مؤلف الأجزاء الأخيرة من « آتالا » ، وعبقورية المسيحية^(٣) بالرومانتيكي . الا انه من الواضح أن الكلمة ، قد كان لها لا مجرد معنيين مختلفين ، بل ومعنيين متناقضين عند استعمالها في وصف نفس الشخصية . إذ يمثل شاتوبريان قبل سنة ١٧٩٩ على نحو ما ، ذروة الرومانتيكية الطبيعية ذات النزوع الى الطبيعة والبدائية ، التي رأى مستر جوس بدايتها عند جوزيف وارتون . فهو لم يقتصر على شدة الشعور بالشوق الى العيش مع القرويين الهنود البسطاء ، بل وأعلن رضاه من ذلك أيضا . وأما ان شاتوبريان سنة ١٨٠١ يمثل بوضوح التمرد على هذه النزعة بأسرها ، فأمر واضح بقدر كاف ، من استنكاره للنزعة البدائية في أول تمهيد لآتالا :

« لست اطلاقا - مثل مسيو روسو - من المتحمسين للهمج ... ولا اعتقد اطلاقا ، أن الطبيعة الخالصة سوف تكون اجمل شيء في العالم ... فلقد اكتشفت دائما في كل ما تيسر لي رؤيته منها كم هي منفرة .. لقد أكثر الجميع من ترويد كلمة طبيعة حتى ضاعت قيمتها » .

وهكذا أصبحت الكلمة الخلافة ، والتي اعتمد عليها كل اسواق الأفكار في الكتابات الباكورة ، تعرف بانها نبع خصيب لكل خطأ واضطراب . وعارض شاتوبريان في آرائه من الدراما (١٨٠١) كلا من الحركة التي مثلتها قصيدة « المتحمس » ، والحركة الرومانتيكية الجرمانية في عصره ، وكان شكسبير معبودا لكلا المصكرين (وان رجع ذلك ، كما رأينا ، لأسباب مختلفة) ، ولكن شاتوبريان كتب في مقالته من الأدب الانجليزي ، عن شكسبير بنفس روح فولتير وبوب ، مرددا الى حد ما نفس كلمتهما . وسلم شاتوبريان من ناحية العبقورية القطرية « بأن شكسبير لم يكن له نظير في عصره ، بل ولا أي عصر آخر : لا أعرف احدا على الاطلاق قد ترك نظرات اعمق عن الطبيعة البشرية » ، ولكن شكسبير لم يعرف شيئا تقريبا من متطلبات المسرح كفن :

« أولا يجب الاقتناع بأن الكتابة فن ، وبأن هذا الفن له بالضرورة أنواعه ، ولكل نوع قواعده ، ويستحيل القول بأن هذه الأنواع والقواعد مسائل عشوائية ، فهي نابعة من الطبيعة ذاتها ، والفن وحده

(٣) Genie du Christianisme

هو القادر على غربة ما شوشته الطبيعة . ومن المستطاع القول بأن راسين كان في حالات امتياز فنه ، أكثر طبيعية من شكسبير » .

لا جدال في استمرار شاتوبريان هنا على الاعتقاد بأن معيار الفن هو « الطبيعة » ، ولكنها « الطبيعة » بالمعنى الذى بدأ للنقاد الكلاسيكيين الجدد ، المعنى الذى لا تبدو فيه الطبيعة متعارضة مع الفن الذى يتبع اتباعا صارما للقواعد المحددة ، بل تعد مساوية له . ولاحظ شاتوبريان أن اكبر مغارقة ادبية وقع فيها انصار شكسبير هي احتواء براهينهم على القول « بعدم وجود قواعد للدراما ، وهو ما يعد مساويا للقول « بأن الفن ليس بفن » . وكان فولتر محتقا في شعوره بأنه « باستبعاد كل القواعد ، والعودة الى الطبيعة الخالصة ، لن يكون هناك ما هو اسهل من مضاهاة روائع وفنائس المسرح الانجليزى » . وكان فولتر بعيد التعقل عندما نسخ اقواله الشديدة الحماس الباكرة عن شكسبير بعد أن أدرك كيف أحيا شكسبير صور الجمال عند البرابرة ، وتسبب في افساد الناس الذين يتشابهون معه في عدم القدرة على التمييز بين الذهب الحر ، وغير الحر . وأسف شاتوبريان لتوقف تمثيل رواية كاثو لاديسون ، ومن ثم « لم نعد قادرين على الخلاص في المسرح الانجليزى من احوال شكسبير الا بالجوء الى مغزعات أوتواى » (توماس أوتواى ١٦٥٢ - ١٦٨٥) . ويتساءل شاتوبريان « كيف عجز عن الشكوى شعب متنور ، بين نقاده امثال بوب واديسون ، وكيف شعر بالرضا عن صورة الصيدلاتى كما ظهرت في روميو وجولييت . انها لمهزلة فائقة البشاعة والابتذال » . وربما مرت قصيدة وارثون في خاطر شاتوبريان عند كتابته لكل هذه الفقرة . وكم جادل هذا الرجل الذى تحول مؤخرا الى الرومانتيكية المبادئ الجمالية للرومانتيكيين الانجليز سنة ١٧٤٠ ، وسخر من حماسهم . وجدير بالذكر أن شاتوبريان في ذلك العهد كان له رأى يكاد يكون سيئا أيضا من العمارة القوطية ، مثل رايه في شكسبير و « الطبيعة الخالصة » .

بذلك تكون قد بحثنا وقلنا بين رومانتيكات ثلاث ، في بعض افكارها الأكثر جوهرية وتحديدا ، وكان ذلك بطبيعة الحال بعيدا عن الاستقصاء الكامل . ولقد لاحظنا وجود بعض عناصر مشتركة بين الرومانتيكيين الأوليين ، وان كان بينهما أوجه تعارض هامة ، وراينا في الرومانتيكيين الثانية والثالثة بعض عناصر مشتركة أخرى ، وأوجه تعارض هامة بالمثل . اما العناصر المشتركة بين الرومانتيكية الأولى

والرومانتيكية الثالثة فمشيحية للغاية ، اى ليست بصورة مماثلة لتلك القائمة بين الاولى والثانية ، او الثانية والثالثة ، والتي يمكن بيانها كما اعتقد . ويكاد التعارض بين هاتين الرومانتيكيتين يظهر مطلقا ، بين مسلماتهما الاخلاقية ومتضمناتهما ومادتيهما .

الحق ان هذه الأحداث التاريخية الثلاث اعقد بكثير مما استطعت ان ابينه في هذه المجالة . ان كل ما حاولت ان اصوره هو طبيعة اتجاه معين في دراسة ما يدعى بالرومانتيكية واثبات اهميته ، مع عرض نتيجة او نتيجتين مميزتين لفائدته . ومسوف يؤدي اى تحليل كامل الى تلميم هذه النتائج من جملة نواح ، دون مسخها . فهو من ناحية سيساعد على اثبات وجود علاقات هامة معينة بين الثورة ضد جماليات « الكلاسيكية الجديدة » (المشتركة بين اثنتين من الحادثتين سالفتي الذكر) وجوانب اخرى في فكر القرن الثامن عشر . كما انه سيكشف كشفا كاملا جوانب من التعارض الداخلى بين اثنتين من الرومانتيكيتين موضع البحث في أقل تقدير . فمثلا انحدر من الرومانتيكية الجرمانية ١٨٩٧ ، ١٨٠٠ اتجاه الى « اعلاء شأن المستقبل » ، واتجاه الى التراجع للوراء . ولم يكن هذا التراجع متجها في الحق ناحية العصر الكلاسيكى القديم ، او البدائية ، بل نحو العصر الوسيط . والاتجاهان نابعان بصفة أساسية من أصل واحد . لقد كان الايمان وروح الرجعى للوراء توأمين منبعثين من نفس الفكرة ، وهنا وجه المفارقة ، ونشأ وترعرعا في فترة ما في العقول . على ان نفس هذه التعارضات الداخلية هي التى اثبتت — كما يبدو لى — انه من العماقة محاولة بحث الرومانتيكية على انها شىء واحد من الناحية التاريخية ، واكثر من ذلك تكوين اية نظرة عامة عن الرومانتيكية في جملتها . وتبين عسادة عند القيام بأى تحليل لأية رومانتيكية الى المكونات أو الأفكار المتمايزة التى تتألف منها ، والأفكار الفلسفية الحققة المتصلة بها ، والتأثير العلمى على الحياة والفن لهذه المكونات المتعددة ، انها بعيدة الاختلاف ، وغالبا ما تكون متصارعة . ولا جدال انه سيظل من المستطاع على الدوام التساؤل حول حسن أو سوء التأثير الغالب ، الاخلاقى أو الجمالى لوأحدة أو أخرى من الحركات التى سميت بهذا الاسم ، وان كان لن يستطاع حتى الشروع في هذا البحث الطموح بغير أن يسبق ذلك عمل تحليل ومقارنة مفصلة من النوع الذى حاولت أن ابينه هنا ، وعند القيام بذلك ، سوف أشبك هل سيظل السؤال الأكبر اى أهمية كبرى أو معنى .

لاسيلى آيرو كرومبى

الرومانتيكية

ثمة خاصة معينة معروفة ، تعرف باسم الرومانتيكية ، من المستطاع ان نتعرف عليها فى الأدب والموسيقى والتصوير والنحت - وفى افعال أخرى كذلك ، بل فى الحياة ذاتها . اما كيف اكتسبت هذا الاسم ، وهل هو اسم مناسب فمسألتان لن أعنى بهما الآن . فانا أتوى اتباع الاسم كما يقبله الجميع الآن ، وأود الاكتفاء ببحث ما يدل عليه ... وعند بحثه ، سوف أعنى بالطبيعة الأساسية للشيء المسمى على هذا الوجه ببعض الصدفة ، أثناء انتشاره ، أكثر من عنايتى بالأساس التاريخى للاسم ، كما سأعنى بالحالات التى اكتشف النقد انها مقبولة ، بل وضرورية ، أكثر من اهتمامى باصل هذه الاستعمالات . وسوف أقتصر على الافتراض بأننا عندما نتكلم عن الرومانتيكية ، فانا نلتقط شيئاً ما - مهما كان معقداً - من جموع الأشياء ونجعله ميسوراً للمناقشة . ويلود بحثنا الآتى : ما هو جوهر هذا الشيء ؟ وكيف ظهر ؟ ، ولماذا يظهر فى مثل هذه الأشكال المتنوعة ؟ .

ليس من شك فى أن بعض الخلاف حول الرومانتيكية ، قد نبع من مجرد إساءة استعمال الكلمة . واثت اذا اعترفت بوجود شيء كالحركة الرومانتيكية على سبيل المثال ، سيظهر أمامك على الفور نقاد سواف يبسطون مهمتهم ، عندما يعتبرون كل مظهر من مظاهر هذه

(١٩٣٦) Romanticism

الحركة جانباً من جوانب الرومانتيكية . بالطبع لم تكن الرومانتيكية في الحقيقة أكثر من مجرد عنصر ملحوظ ممتزج بعناصر أخرى . ولن نرغمنا واقعة وجود وردزورث كشخصية عظمى إبان الحركة الرومانتيكية على اعتباره رومانتيكياً . فلسنا مرفعين على الاعتقاد بأكثر من أنه كان موهبة سامية تصادف ظهورها في عصر تميز بميوله الرومانتيكية إلى جانب تميزه بسميزات أخرى . وادعاء مساواة طبيعة منجزاته بمنجزات شيللى وأبليك - على نحو ما - وهي مهمة ستبدو محيرة لو تمننا فيها ودققنا - انما ترجع ببساطة وبكل وضوح ، إلى أنه قد ظهر في عصر متباين إلى أبعد حد مع العصور الأخرى ، فاطلق عليه في جملة اسم العصر الرومانتيكى . ومن وجهة نظرنا ، ترجع أهمية الحركة الرومانتيكية إلى أنها وضعت أصول نقد الخصائص التي يمكن تسميتها بحق بالرومانتيكية ، وأصول بحثها وتميزها . وبمجرد أن بدأت الكلمة تكتسب معنى واضحاً في نظر النقد ، بدا جلياً أن الشيء ذاته قد سبق وجوده في الأدب منذ أمد بعيد ، قبل أن يصمم النقد على كيفية تسميته لها ، أو حتى قبل أن يفكر في تسميتها على الإطلاق . ويتفق الجميع الآن على أن تتبع أصل الحركة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر يرجعنا إلى القرن الثامن عشر . . . ولكنها بعد أن تغفلنا إلى القرن الثامن عشر . . . يتبين أنها بعيدة كل البعد عن أن تعد مسألة حديثة . فالرومانتيكية تتبع إيقاعاً متغلفلاً - فيما يبدو - في كل ما هو مدون في الأدب .

لم أقم بعرض هذه الحقائق بقصد إثارة الإضطراب فحسب ، لأننى اعتقد أنها حقائق ، أعنى حقائق في النقد لا يصح مقارنتها بأى حال بحقائق العلم أو حقائق التاريخ . ومع هذا فأود أن أبين أن اليسابة ليست من سميات هذا الموضوع ، وإن كنا نستطيع أن نستخلص مما سبق قوله اعتبارين سائدين ، أولاً - مشاركة هذه الرومانتيكية في تكوين الشعر بدرجات ونسب متفاوتة . . . « فهناك شعراء متعددون يمكن أن تلمح خاصة رومانتيكية عندهم ، وإن كانت هذه الخاصة لا تريد من خاصة ضمن خصائص متعددة ، ولهاها ليست من بين لوازمهم ، أو من الأشياء ذات الأهمية الأولية . . . والحق أننى استطعت القول بأنه من المتعذر وجود أى شاعر عظيم غير مخضب بمسحة ما من الرومانتيكية . . . على أن مجرد وجود هذه الخاصة الرومانتيكية لا يعد مبرراً لتسميته بالشاعر الرومانتيكى . ولقد كان سبنسر وشيللى شاعرين رومانتيكيين لأن الرومانتيكية كانت الصفة

الغالبية عندهما ؛ واية صفة اخرى تميزا بها كانت خاضعة لها . ولكننى اذا رفضت تسمية وردزورث بالساهر الرومانتيكى ، فلا يعنى ذلك أننى ارفض ادراك اية صفة رومانتيكية عنده ، وكل ما هناك هو أننى ارفض الاعتقاد بأنه كان خاضعا للرومانتيكية » .

والاعتبار الثانى يتبع الآتى : ليست الرومانتيكية مسألة عصر معين أو حضارة معينة ، وأكثر من هذا انها لا تدل على أسلوب معين ولن نتوقع مصادفة أسلوب رومانتيكى مميز الا عندما تسود الرومانتيكية . وترغما طبيعة بحثنا على البحث عن الرومانتيكية ، وتحديدها ، باعتبارها شيئا لا يمكن تقديره بالرجوع الى أسلوب فى الكتابة . كما هو الحال فى كتاب « سير اويستاس جراي » لكراب (جورج كراب ١٧٥٤ - ١٨٣٢) . أن ما نبحث عنه هو خاصة الرومانتيكية سواء اكانت خاصة من بين خصائص جمّة ، أو خاصة قادرة على التغلب على كل الخصائص الأخرى ، مع الاصرار على الافصاح عن نفسها .

ولكن اذا لم تعد الرومانتيكية أسلوبا فى الشعر ، فما هى ؟ يكفى الآن وصفها بأنها نظرة معينة للعقل ، أى نظرة الى الحياة والأشياء تفرض نفسها بكل تأكيد على انتباهنا عندما نتخذ فى ذاتها صورة أو موقفا خاصا بها . وبمجرد ادراكنا لها بوضوح سيستطاع ملاحظتها كثيرا بصورة جلية ، عندما تكشف عن نفسها من خلال مجموعات من الأوضاع ومظاهر السلوك الأخرى . فما هى مميزات الموقف الرومانتيكى فى الحالات والكييفيات التى يظهر فيها ؟

ليس هناك ما تسبب فى إحاطة هذا السؤال بالابهام أكثر من الزعم السائد بوجود تعارض بين الرومانتيكية والكلاسيكية . والقول بهذا التعارض غير صحيح بحدافيره ، لأن الكلاسيكية تتبع ناحية بعيدة الاختلاف عن الرومانتيكية . أشرت الى الرومانتيكية بأنها « عنصر » ، وأن كان هذا القول المجازى عندما يستعمل للدلالة على شيء سميت به أيضا « بالنظرة العقلية فإنه ان يدل ، كما لا يخفى ، على معنى العنصر كما تتصوره الكيمياء . وما خطر ببالى ، لم يكن أى جوهر بسيط غير قابل للتحليل كالأوكسيجين والهيدروجين ، ولكنه كان بالأحرى حالة لها خصائص مميزة كعناصر متحدة مثل « التراب » و « النار » .

فهناك أنواع متعددة من التراب يدخل في تكوينها الكثير من العناصر ، وإن كانت كل هذه الأنواع تتحد في صفة التراب ، وتساعد كل هذه المكونات على اظهار هذه الخاصة . على أن هذه الحالة مجرد عنصر في الوجود الثابت للعالم في جملته وفي نظام الكون المعتمد على تفاعل « التراب » و « الهواء » و « النار » و « الماء » . ذكرت هذا المذهب القديم من قبيل التمثيل لاغير . إذ أن الرومانتيكية وفقا لجانب ما من هذا المعنى تعد « عنصرا » في الفن يساعد على تحديد خصائص مميزة للأشياء ، يصعب مصادفتها منفصلة عن الحالات الأخرى انفصالا مطلقا ، وإن أمكن رغم ذلك مصادفتها كصفة غالبية . . فما هي الكلاسيكية إذن ؟ أنها ليست عنصرا على الإطلاق ، ولكنها حالة من حالات الجمع بين العناصر . وربما أمكن زيادتها أيضا بالرجوع الى النظرية التي وضعها القدامى للكون الأصفر أي الانسان (الميكروكوزم) . على غرار نظرية الكون الأكبر (الماكروكوزم) بعناصره الأربعة ، بحيث بدأ الانسان بامزجته صورة للعالم وتكوين عناصره . وفي حالات وجود « المزاج » بنسبه الصحيحة ، لا يسود أي عصر ، ويقال حينئذ أن الانسان يتمتع « بالصحة » .

نعم تمثل الكلاسيكية الفن في صحته ، والتناسب الصحيح بين الأجزاء المكونة له (*) . وأنت إذا قمت بالبحث عن عنصر ممثل للكلاسيكية ، يمكن وضعه كمقابل لعنصر الرومانتيكية ، فأنك سرعان ما ستشعر بخيبة الأمل فيما تبحث عنه ، وبأنك قد ضللت واهتديت الى نفيس زائف . فليس هناك عنصر ما يدمى بالكلاسيكية ، ولكن هناك عناصر يمكن أن تلتئم تنوبا في توافق متوازن . ومثل هذا التوافق ومثل هذه الصحة هي الكلاسيكية . وأنا لا أعرف عدد هذه العناصر ، أو حتى أماكن حصرها لو كان هذا ممكنا ، وإن كانت الرومانتيكية من بينها . كما أن هناك عنصرا آخر توحى به الرومانتيكية على الفور . أنها توحى به مباشرة ، لأن كل شيء يوحى بنقيضه بطبيعة الحال . فهناك عنصر متعارض تعارضا مباشرا مع الرومانتيكية : الواقعية ، وبذلك يكون التعارض الصحيح قائما بين الرومانتيكية والواقعية

من هنا يتضح أن تسمية الكلاسيكية بالفن في صحته لا يعنى أن

(*) قلن هذا الفصل برمته بما قاله ليوكاس في « جاشنية لعمود النل الرومانتيكى وسقوطه » والذي أعيد نشره ضمن هذه المجموعة (١٩١ - ١٩٢)

الرومانتيكية والواقعية مرضان . والأمر على عكس ذلك ، فكلاهما ضرورى للصحة ، وكلاهما يشارك فى الكلاسيكية ، وإن كانت الصحة الكاملة معنى بلا شك عدم بروز الرومانتيكية ، أو الواقعية بصورة مميزة . غير أن الصحة الكاملة ربما كانت نادرة فى الفن مثل ندرتها عند نبي البشر . وفى الحالات التى يتوكل فيها الفن ، يبرز عنصر أو آخر . وكثيرا ما يستطيع « الطبيب » الناقد اكتشاف جوانب رومانتيكية أو واقعية من خلال الكلاسيكية ، مرحبا بها باعتبارها عارضا وشيئا يستطيع التحدث عنه ، إذ لو كان الأمر قاصرا على الصحة الكاملة ، ما كان يوسع ممارسة عملية التشخيص . ولكن ما الذى يستطيع هذا الناقد قوله عندما تواجهه الرومانتيكية ظافرة ، فى حالة يغلب عليها الانتناسب ، عند شاعر رومانتيكى أو فى حركة رومانتيكية على سبيل المثال ؟ . هل يبدو له ذلك حيثد مرضا بشما أو وباء كالنار المستعرة ؟ لسنا بحاجة الى التركيز كثيرا على التشبيه بما يحدث فى الفسيولوجيا القديمة ؟ أن رومانتيكية الشاعر الرومانتيكى هى بالضبط من نفس عنصر الرومانتيكية الذى نستطيع أن نلمحه فى كثير من الأحيان عند الشاعر الكلاسيكى . ويقع الاختلاف بين غلبة مزاج متفرد وبين التوازن المتبادل بين عدة أمجة . والاختلاف بين ، وربما كان تجاهل الناقد الطبيب هو الذى يجعل التباين يبدو كأنه قائم بين الحمى والصحة . والحمى قادرة فى بعض الحالات على إثارة أحلام رائعة أكثر إثارة فى إمتقاد البعض من أحلام الإصحاء .

فما هو إذن تركيب هذا العنصر ، وهذا المزاج ، وهذا الاتجاه العقلى ؟ . ما هى طبيعته الأساسية ؟ ربما بدا من الصعب الإجابة عن ذلك ، تماما مثلما يتعلم تحديد ترابية التراب ، أو تحديد الطبيعة الأساسية للتراب . إذ أن هذا العنصر الممثل للرومانتيكية يتجسم فى أشكال شتى ، كما يزداد الموضوع قابلية للخلاف ، عند محاولة انتزاع الشيء الجوهرى الثابت من مصاحباته المتغيرة العرضية . ومع هذا فالظاهر أنه ربما ليس لنا لا الإهتمام الى النقطة التى نريدها ، بل الى شيء يمكن الارتكان اليه لتوجيهنا ناحيتها ، فى أقل تقدير ، لو أننا استطعنا الإهتمام الى ميل رومانتيكى يمكن التعرف إليه ، دألب العمل على التعبير عن شعور ما أو فكرة أو صورة حتى وإن ظهر هذا فى مجرد الناحية التى يشتد عليها التركيز ، أو فى الاتجاه العقلى الموجه لها . ربما تعلم حصواتنا على الخاصة الرومانتيكية غير مشوبة بشائبة ما ، لأن أى خاصة فى حالة تجسمها لابد أن تتعرض للتلوث

بشيء ما . ولكننا في أقل تقدير سنرى نوع الاتجاه الذي تعمل الخاصة الى اتبعه ، وحتى هنا سيكون بوسعنا استدلال خصائصها المميزة .

ولعله لم يكن هناك ما هو اقدر على تعريفنا بطابع الشعور في الرومانتيكية من « المناظر الطبيعية » . ومن حسن الحظ أن هناك مجموعة من الأمثلة الموقفة التي ستساعدنا على ملاحظة هذا الاتجاه في الشعور ، على وجه الدقة . والواقع أن الوله « بالمناظر » قد شاع بازدياد انتشار المشاعر الرومانتيكية . وأبلغ شاهد يعرفنا في صورة دقيقة موجزة هذا الافتتان هو البيت الآتي : « البعد يضى على أى منظر سحرا » . فهذا البيت من نتاج الرومانتيكية في عنفوانها في انجلترا .

تعمن هذا البيت الشهير جيدا ، ولن تعجز - كما اعتقد - عن التعرف منه على شيء أشبه بمطر الرومانتيكية ، الرومانتيكية المتضمنة في الشعور نحو الطبيعة على أقل تقدير ، وثمة تكامل من الناحية العملية بين الشعور نحو الطبيعة وشعور الافتتان بالمناظر .

على أن كامبل لم يخترع هذه العاطفة ، الميزة الدالة عما يضيفه البعد من سحر على أى منظر . كما انه لم يخترع الاستعمال المجازى الذى لجأ اليه عندما عرض فكرة متعة الأمل (*) ، وتكمن وراء كل من هذا الشعور وطريقة ظهوره بسطة ممتدة طريفة من تاريخ الشعر ، إذ كانت هذه القصيدة يرمتها عرضا مسهبا محكما لنفحة فكرية نقلها كامبل (ربما بغير أن يشعر) عن شاعرين مغمورين سابقين له - أو ممن كانوا مغمورين على أقل تقدير في زمانه - وأن كان الاثنان أقل منه احتجابا في زوايا النسيان هذه الأيام . فمندا الذى يقرأ كامبل الآن ؟ وهل ندرك دائما ، عندما نستشهد بكلامه بمن استشهدنا ؟ . أما نوريس من يعمرون فيجىء اسمه في كل المختارات المشهورة ، كما ظهر « ساكنج » في طبعة شعبية ، كانت ممتازة . ومع هذا فمن الصحيح أن كامبل هو بين الثلاثة الذى جعل الفكرة مشهورة . . إذ انها أولا قد ظهرت مكتملة بعد أن نقلها ، وتحولت الى مادة قصيدة تدعو الى التأمل في سلوك الحياة ، عوضا عما كانت عليه عند « نوريس » و « ساكنج » ، أى مجرد مادة دالة على شعور غالب تحسب . كما انها أصبحت عند كامبل فكرة مدعمة بكل المشاعر

الشائعة في عصره . وفضلا عن ذلك - فقد اتبع كامبل في تقنيته اتجاه التراث الجبار للقرون الثامن عشر ، وازدهرت أشعاره في صورة اقوال ماثورة صالحة للاستشهاد بها . لم تظهر القصيدة بكل تأكيد في شكل أسلوب رومانتيكي ، وان كان أسلوبها قد لاقى استحسانا رغم بدء ايثار العهد للرومانتيكية . ففى الشعر لا تتماثل المشاعر الشائعة دائما مع الأسلوب السائد ، ولا يرجع هذا الى مجرد تغير المشاعر بسرعة أكبر من تغير الأحوال ، وربما أصبحت الطريقة الجديدة في الشعور أكثر وعيا بذاتها عندما تختلف عن الأسلوب السائد ، أو تقع في صراع معه . ونحن نصادف شيئا من هذا في قصيدة كامبل « متعة الأمل » .

ما قدر لكامل قوله اذن قد سبق ان قاله بالفعل نوريس بطريقة اجذب (*) ، وكذلك ساكنج (**) في صورة أكثر حيوية ، وان انصغت أيضا بجديها . ومن المستطاع اجمال مغزى القصائد الثلاث على وجه التقريب في الآتي : « عليك الا تزيد من الاقتراب من الأشياء ، ولو فعلت فانها ستشعرك بالغم بكل تأكيد » . وأيد كامبل هذه الفكرة عندما اشاد بمتعة الأمل : لا لأن الأمل قد يتحقق يوما ، بل للأمل ذاته وصورته المطلقة ، باعتباره لبس واقعا ، لأن الأشياء عندما ترى من خلال الأمل تبدو محاطة بهالة لا يمكن ان تعرفها الأشياء في الواقع على الإطلاق . على أن نوريس وساكنج لم يعنيا كثيرا بتقديم رؤيا للواقع بقدر عنايتهما بالتحذير من اخطاء ما سميها بال Fruition أى ترجمة الرغبة الى فعل ، والانتقال من الافتراض الى المعرفة ، ومن الوهم الى الأشياء .

على أن الشعراء الثلاثة لم يهتدوا الى دلالة ذلك من خلال صورة معبرة عن الشعور في حضرة « الناظر » . ومن هنا يمكننا ان نصادف أول تمايز يمكن التعرف اليها لصورة الرومانتيكية في تقدمها . وعلى ذلك فان اهتمامنا بهم يرجع الى طريقة كل منهم في تصور « الناظر » . واعتمادا على ذلك فاننا سنأمل في التعرف منهم الى أى اتجاه كانت الرومانتيكية متجهة . ولكن علينا ألا ننسى أن الشعور « بالناظر » قد استعمل من قبيل المجاز عند الشعراء الثلاثة جميعا ، لايضاح

نظريه في الحياة ، وعلى ذلك تكون الرومانتيكية ذاتها نظرية في الحياة ،
أو ربما نظرية في الوجود .

وبالصورة التي سوف نببحثها والتي جاءت في « متع الأمل »
لكامبل بدأ الانطلاق . ولو صح انه لم ينفلخ عن نوريس عامدا ، فان
التشابه العرضي واضح للغاية رغم كل اسهامه في عرضها . اما قصيدة
نوريس ذاتها فكانت اعادة عرض حصيد لقصيدة ساكلنج بما في
ذلك الصورة التي استعملها كامبل . وفيها ظهر معنى القصيدة كله
على نحو أكثر تعميقا ، مع اتساع في نطاق الصورة . وتفصح القصائد
الثلاث عن نفس المعنى مع الرجوع الى رمز نفس الصورة بعد تحورها
في سياق الكلام بتأثير مؤثرات معينة . ويشاء حسن الحظ أن تكتمل
هذه المجموعة بفقرة عند أحد الاليزابيثيين تصادف فيها عاطفة مناظرة
مستعملة على نفس النحو قبل أن يبدأ هذا التأثير في احداث اثره .
والسؤال الذي يتبادر اليينا هو ما هو هذا التأثير ، وما هو التغير الذي
أحدثه ؟ وعلينا أن نلاحظ أولا بأن المثل الذي حصلنا عليه عن الفكرة
«الاليزابيثية عن « المناظر » - وهى فكرة علينا أن نسميها لارومانتىكية
بالمره - هو أيضا بكل اخلاص نموذج من نظريات الحياة .

بذلك نبدأ امثلتنا :

أول مثل من هارى بورر في « المرأتان الفاضبتان من
أبنجتون » (*) (١٥٩٩) .

المشاهد كلها اقتربت

ازدادت بصيرة العين اقترابا من الصواب .

وتبدو الأشياء اذا رُئيت عن بعد صغيرة في نظر العين

عندما يغدو من المتعثر رؤيتها في شكلها الحقيقي

ومن سرجون ساكلنج (قبل ١٦٤٦) :

وكما في المناظر ، ما يمتعنا أكثر

هو الشيء الذى يلهي العين عن الشعور بفقدنا

ويترك لنا مجالا للحمس

(*) The Two Angry Women of Abington

ومن جون نوريس من بعثون (فيل ١٦٧٨) :

البعد يظهر الشيء مستطحا

محاطا بهالة مهيبة وملامح ساحرة

ولكننا عندما نحاول الإمساك بالفريسة الخلابنة

فإنها تتلاشى كأنها شبح حى .

ومن توماس كامبل فى متع الأمل (*) (١٧٩٩) :

ما الذى يفريك بتأمل الجبال

بذراها الساطعة المختلطة بالسماء ؟

ولما تبدو الشواطىء بألوانها وأطيافها

أسحر من كل المناظر البسامة القريبة ؟

أن البعد هو الذى يقضى سحرا على المنظر .

ويكسو الجبل بزرقة اللازوردى .

وهكذا يظهر كيف تعرض الشعور نحو « المناظر » خلال قرنين من الزمان منذ عهد هارى بويرر الى توماس كامبل الى ما يشبه الثورة وانقلاب الوضع راسا على عقب . اذ كيف سيبدو لبويرر ، وما عرف منه من ولع بحقائق الحياة على طريقة جونسون ، ما قاله كامبل عن البعد وولعه به وهو القائل :

المشاهد كلما اقتربت

ازدادت بصيرة الحكم اقترابا من الصواب .

لاشيء أكثر من الافتقار المؤسف الى « بصيرة الحكم ! » . ولنفترض انه جالس الآن بيننا . هنا سنتوقع قوله : « اننى أحب المناظر بما فيه الكفاية ، وان كان من المؤكد اننى لن أخصها بالكثير من وقتى » . بلى ! اننى مولع بها ، ولكن ليس الى حد الاسراف . فانا أحب بلا شك الأشياء كما هى ، ولا أحرص على الانخداع ، والأشياء من بعد تخذع

(*) The Pleasures of Hope

(*) The Infidel

خدعا بائعة . وهى لن تبلى فى نصف روعتها وهى قريبة منا . أن الحقيقة هى ما تبحث عنه بصيرة الحكم ، وأنا لا أبالى بالألوان المهوشة ، بل بالأشكال الصحيحة فى الأشياء ، وباللون الواضح الصحيح فيها . ولا أرغب فى زيادة البعد بينى وبين مظاهر الأشياء الذى يحول بينى وبين رؤيتها فى صورتها الحية الساطعة » .

ولكن هذا الكلام لا يصلح لساكلنج ، وميله الى قيام الخيال بالتحريف وإضافة ملامح دمثة رقيقة للأشياء ، لذا ربما قال : « أرجو أن تلاحظوا أن هناك متعا أكثر رقة من ذلك . ويتبادر الدهنى الاشتهاؤ اللذيل الذى لا يشبع للمرأة ، أى الحالات التى يشتهى المرء فيها البقاء بغير اشباع ، مكتفيا بحدس الاشباع . فكما ذكرت فى موضع آخر :

**أن قول الأمل ، شديداً ألهم .
مما يحول دون قدرة أمة امرأة على اشباعه**

وأفضل ما تجود به علينا عقولنا :

**أن تدعنا نسترسل فى الآمال ورؤية الأشياء الغريبة .
التي لم يسبق لها وجود ، والتي لا وجود لها أو ينتظر
لها وجود .**

والامر بالمثل الى حد كبير فى حالة « المناظر » أو « المشاهد » فالشئ المتع الحق فيها هو ما تسبح فيه من غمام وضباب يحول دون استغراق العين وتركزها على ملامح معروفة محددة من جموع الأشياء ، مما يدفعنا الى تخمين الامكانات اللامتناهية الكامنة وراء فيومها والتي قد يستطاع معرفتها .

لا جدال فى حدوث تغير واضح عن الحال عند هارى بورتير ، وإن كان ساكلنج لا يختلف عن بورتير فى تيقنه من الأشياء التى تمتعه . فهو مفتون ببراعة خياله . اذ أن تجربة حواسه تتصف بشدة بطئها ، مما يجعلها عاجزة عن مسايرة سرعة متشبهاته . ومن هنا فانه يرحب بالأشياء التى ترفعه على ملء الفجوات القائمة فى تجربته الحسية ، التى تشجعه على الاستغراق فى معانى الأشياء : « التى لم يسبق لها وجود ، والتي لا وجود لها أو ينتظر لها وجود » . ولكن يجيء فى اعقابها « نوبيس » من برينتون ، الأريب والمفكر البارع والشاعر

التسامح ، الذى نقلنا الى جو نشعر فيه بالمتعة المشبعة من الملامح الساحرة ، ومن التسوخ « عندما يؤدى البعد الى ظهور الشيء مليحا » . فما هى على وجه التحديد الملامح الساحرة والهالة الشامخة المحيطة بأى « منظر » ؟ الواقع أن نوريس لم يدرك لذلك سببا ، على وجه الدقة . وأكثر من ذلك ، فإنه لا يرغب فى معرفته . نعم أن الاستمتاع بمشهد المنظر عن بعد ، قد بدا لا يعتمد على دقة المعرفة بما هو مثير للمتعة . أن قصار النظر يفضلون النظر الى الطبيعة بلا منظار . ويشعرون بمتعة لعجزهم عن رؤية الطبيعة بوضوح . أن هذا - فيما يبدو - هو ما وصلنا اليه . فلم يعد الغمام الذى يظهر عن بعد ، يثير المتعة لأنه يستثير العقل ويرغمه على التساؤل . لقد أصبح الغمام بالذات موضوع متعة ، أن هذا هو سر السحر المنبعث من أى منظر بعيد يتلاشى « كأنه شبح حى » عندما تقترب منه . أنه « السحر » المعتمد على عدم إمكان البحث المجرد عنه . فمن غير المستطاع الإمساك به ، وإن كان يستحثنا الى ذلك ، ويفصح نوريس عن رغبته فى الاقتراب منه لو استطاع .

أما عند كامبل فقد تقدم الميل خطوة أبعد . والحق انه ذهب بعيدا ، بحيث يتعدى القول بأن الرومانتيكية قادرة على الإفصاح عن نفسها فى صورة أكثر وضوحا مما ظهر عنده ، فإذا كانت متعة نوريس قد بدت أكثر غموضا بالمقارنة بسالكينج ، فإن متعة كامبل غامضة بالمقارنة بمتعة سالكينج . ويحب سالكينج غمام البعد ، لأنه يحرك روحه ، أما نوريس فيحب الغمام لأنه غمام ليس إلا . وصادف الميل تقدما مماثلا من نوريس الى كامبل . فإذا كان نوريس يحب البعد لأنه يزوده بذلك الغمام المستحب (الذى دماه بالسحر) ، فإن كامبل يعشق البعد لأنه بعد ولا شيء أكثر من ذلك . وبعبارة أخرى ، يحب أحدهما التأثير المرنى ، أما الآخر فيعشق المعنى . فعند نوريس « البعد يظهر الشيء فى صورة مليحة » ، ويتركز اهتمامه على الشيء بعد ازدياد حسنه بتأثير البعد . والبعد لا يعنيه إلا من ناحية اثره الذى يحدثه فى الشيء . وهو يأسف أسفا صحيحا ، لأنه لا يستطيع الحصول على الأثر بنير البعد . أما كامبل فيقول : أن البعد هو الذى يضفى سحرا على المنظر ، وإن روحه تتركز على البعد ذاته :

لما تبدو الشواطىء بالوانها وأطرافها .

أسحر من كل المناظر البسامة القريبة ؟

ان هذا لا يرجع الى ان « الشواطىء واطيافها » تظهر في صورة افضل ، ولكنه يرجع بالأحرى الى انها بعيدة ... وهذا هو ما يميل كامبل للشعور به . فهو يرى القصى مرغوبا في ذاته . ولقد لاحظ بلاشك « زرقة اللازوردى في الجبال القصية » ، ولكنه لم يذكر أن هذا اللون امتع في انره من اللون « المناظر البسامة القريبة » ، وعلى العكس من ذلك ، فانه قد اجهد نفسه في اثبات جمال ما هو قريب في سبيل تأكيد تفصيله لما هو بعيد . وعلى ذلك يكون نوريس قد ركز اهتمامه على الوجود المليح للشيء ، اما كامبل فقد اهتم بالوجود الساحر « للبعيد » ، وربما كلن الاختلاف في موضع الاهتمام بصفة اساسية ، ولكنه اختلاف حق ، يهم بحثنا .

اظننا الآن قادرين على ادراك ما طرا من تقدم في التعبير عن الشعور بالمناظر : هذا الاتجاه في الميول الذى بلغ بكل تأكيد حالة الرومانتيكية عند كامبل ، ان لم تكن هذه الحالة قد بدت كذلك عند ساكنج ونوريس ايضا . انه الميل الى الرقة والتراخي والغموض في المشاعر ، وهو تأثير بدأ في شكل الالة ، وانتهى في صورة المخدر ؟ . ان هذا قد يكون صحيحا ، وان لم يكن استنتاجا مفيدا ، لانه قد لا ينطبق على الأمثلة الأخرى للرومانتيكية . ومن حسن الحظ انه ليس بالاستنتاج الوحيد . ويؤسفنا أن نتبين اتجاهها أكثر تحديدا نوعا للنزعة الرومانتيكية التى قمنا ببحثها لو قلنا انها بكل وضوح « ميل الى الابتعاد عن الواقع الفعلى » . فلقد رأينا كيف اتجهت روح العقل الى الابتعاد شيئا فشيئا عن التعامل مع العالم الخارجى ، وحاولت - أو اشتهت في أقل تقدير - زيادة الاعتماد على الأشياء التى تصادفها في باطنها . وبوسعنا أن نذكر انفسنا مرة أخرى أن هذه العاطفة المعينة ما هى الا صورة من المثل الذى اتبعته الروح في الأمور الأكبر شأنا . والواقع أن الشعور الرومانتيكى نحو المناظر ينقلنا الى النظرية الرومانتيكية في الحياة . وهكذا رأينا كيف استغل هارى بورتر فكرته في الاستمتاع بالمشاهد التى ترمى الى تقريبا منه بقدر الامكان) في تصوير رأيه عن كيفية تغذى المشاعر على نحو افضل في حالة اعتمادها على المعرفة القريبة الوثيقة ، والتى تعد بكل تأكيد خالية من النفع اذا خلت من هذا القرب الوثيق . وينتمى هذا الشعور الى عادة عقلية عامة تعشق الخروج الى العالم ، والحياة بكل ثقة ، والانشغال في الجموع المثيرة من الأشياء الخارجية . انها عادة العقل الذى اكتسب اسم الواقعية ... اما ساكنج فاستعمل

شعوره نحو المناظر للقول بأنه من الأفضل للمشاعر أن تغلّ بعيدة ،
والا تتركز على موضوعاتها الخارجية على الإطلاق ، بل تكتفى بمعرفة
ما يبطنها وحسب . وأتبع الآخرون هذا الاتجاه الذى تمخض عن
الاعتقاد بأن الحياة ستبدو - فيما يحتمل - فى كل مناحي الحياة
فى العالم أكثر ارضاء عندما يتباعد العقل عن الأشياء الخارجية ، ويتجه
الى نفسه . هذه هى العادة العقلية التى اكتسبت اسم « الرومانتيكية » .

فى هذه الحالة بالذات من حالات الشعور بالمناظر ، بلغت النزعة
الرومانتيكية - فيما يبدو - موقفا قريبا من الخرى . فانجاهها الأساسى
قائم على التراجع وحسب ، والتأثير الذى تخصصت فيه هذه العاطفة
يبدو كأنه نوع من التردد ، القائم على الخوف من الحقيقة . على أن
التردد ليس بالمعامل الوحيد فى التراجع . وربما لم يكن ساملا على
الإطلاق ، لأن التراجع الظاهرى قد ينقلب الى انتصار استراتيجى
(أو انتصار فى الغاية البعيدة) . ونحن على أى حال لم نهتد الى
أى دليل نشتم منه صورة الهزيمة المنكرة . إذ لا يكفى التردد فى ذاته
بكل تأكيد كأساس لتوجيه حركة دائمة راسخة ، فلابد من وجود
ركيزة موثوق بها تركز الحركة عليها . وإذا كان هذا « الشعور نحو
المناظر » قد عنى التراجع ، فانه قد عنى أيضا شيئا يتراجع اليه .
أما ما هو هذا الشيء ، فأمر قد سبقنا الإشارة اليه ، لأن الرومانتيكية
تراجع من التجربة الخارجية بقصد التركيز على التجربة الباطنية .
هذه التفرقة تقريبية ، ولغى بفابتنا ، وإن كانت لا تصلح البتة لى
بحث ميتافيزيقى ، وإن كانت مألوفة ، وربما بدت لنا ملاءمة . ولكن
لساذا حدثت هذه الحركة ، وما هى دلالتها ؟ . فإذا كان التراجع يتوخى
غاية استراتيجية بعيدة ، فما هو الغرض الذى يسعى اليه ؟ . هناك
مجموعة أخرى من الأمثلة قد تساعد على الإهداء الى إجابة عن هذا
السؤال ، ولابد أن تصور هذه الإجابة هذه المرة الرومانتيكية بالشيء
الإيجابى الموثوق به ، وليس بالشيء السالب المشكوك فيه . ولقد ظهر
لنا من الشعور الرومانتيكى نحو المناظر دلالتة على التراجع من الأشياء
المركزة حسيا ، ونحن نرغب الآن فى إدراك ما الذى منح الرومانتيكية ثقها
فى الأشياء المتصورة عقليا ، أى تلك التجربة الباطنية التى تميل الى
التركيز عليها ، هنا تتدخل « الجنيات » بالحل .

بطبيعة الحال ، الرومانتيكية لا تحتكر التجربة الباطنية . وليس
الشعور بالبعد فى أى نظرة - وهو بمثابة تعليق للاهتمام بالأشياء

المدرسة حسيا نتيجة للتركيز على الباطن - يزوماتيكى فى ذاته ، وإن كان قد بنى على أساس عاطفة روماتيكية ، عندما أشيد بأهمية العنصر الباطنى على حساب العنصر الخارجى . كذلك الحال بالنسبة « للجنيات » ، فإنها ليست وفقا على الروماتيكية ، وإن كانت قد وقعت فى يد الروماتيكين مؤخرا ، على نفس النحو . والحق أنها قد وقعت فى أسرهم تماما ، بحيث أصبحت « الجنيات » تبدو كأنها ممثلة للروماتيكية أكمل تمثيل .

... والجنيات الروماتيكية (كجنيات « يثس ») لا تكتسب حقيقتها من الشعر ، وعلى عكس ذلك فإنها عندما تكون جوهر القصيدة ، فإنها تضيء على الشعر روح الاهتمام بالواقع ، بتأثير عنايته بالجنيات . فهي ليست موجودة لأنها قد تخيلت دون اعتماد على أى أساس خلاف ما يستطيع منحه فعل الخيال وحده . والأصح أن الخيال يبلغ اعتمادا عليها وجودا أعلى من أى وجود تستطيع الحواس ادراكه . هذا يعنى أن الشاعر عندما يتطلع إليها ، فإنه يركز قدراته على الإيمان فى الداخل . ولما كان هذا الوجود يتطلب ثقته فإنه يسحب إيمانه من الحياة المعروفة لحواسه ، وتصبح هذه الحياة الخاصة بالحواس فى نظره وهما متطابرا . وعندما يتحتم ظهور هذه الجنيات (إما له أو لقرائه) وفقا لأحوالها الخداعة غير المستوفية ، فإن هذا لن يتحقق إلا بعد أن تتحول صور الحس إلى أطراف تشير إلى أشياء خفية ، مختبئة وراءها ، أشياء رهيبة حقيقية لا يمكن الجهر بها . ولا يتجاوب مع هذه الحقيقة ، غير الحياة الباطنية ، ولن يستطيع الشعور بهذه الحقيقة إلا بالتركيز على الإيمان الباطنى .

وهكذا تتبع النزعة الروماتيكية فى مسائل الجنيات نفس الاتجاه الذى اتبعته فى تصورها « للمناظر » ، أى تتجه من الخارج إلى الداخل . تصور أنك سألت شكسبير أو هيريك : هل يؤمنان بحق وبصدق بجنياتهما ، وهل يقران هذا الحق للخيال ، وهو ما يعنى التشكك فى قيمة حواسهما ، وهل يتوقعان أثناء قيامهما بنزعة هادئة فى الريف مقابلة جنية قابعة تحت السور ، مثلما فعل أحد الروماتيكين المحدثين النابيين ؟ الواقع أن الجنية اللاروماتيكية تعتقد بأنها لا تزيد عن توازن مناسب بين مطالب الخيال ومطالب الحس . فالخيال يدهى أن له حق تصور ما ينبئ أن تكون عليه الحياة ، لو أنها انصفت بالكمال فى خاصة محددة ، كحالة انصافها بالبطولة والسداد ،

أو تحررها من كل ضغط اقتصادى ، أو اندفاعها دون شعور بأى ملل
فى المرح المنبعث من موطنها هنا على الأرض ، أو حتى فى حالة نقله
ما يشعر به من أهمية ذاتية الى اتفه التفاهات . ويطلب الحس فى
نفس الوقت بالحق فى تحويل كل ما يتصور عقليا الى مطلق بالمعنى
المفهوم فى الإدراك الحسى ، أى بأن يضاف على الخيال ، اعتمادا على
تراثه اللامتناهى ، جوهر الواقعية ، مع تقييده بحدود معينة . نعم
ليس هناك ما يوحى عند شكسبير وهيريك بعدم تناسب الصور المثلثة
للملكة الجن مع تصورها . فكلاهما متوازن مع الآخر . أما عالم الجن
الرومانتيكى ، فيعد تحطما كاملا لهذا التناسب والتوازن ، ولماذا ؟
لأن تصور الجن فى نظر الشاعر الرومانتيكى يعنى تصور واقع تتسامى
أهميته على أى شئ يمكن معرفته يقينية . انه واقع يعدل الى
ما هو أبعد من حدود التجربة الإنسانية ، ولا يعبر عنه إلا عن طريق
الرموز بحتميتها وقصورها . فمن غير المستطاع الشعور به إلا عن
طريق الباطن . ويؤمن الشاعر الرومانتيكى بتجربته الخيالية ، لأنه
يؤمن بأنها حركة تلقنتها روحه من حقيقة رحيبة تتعدى نطاق فهمه .
فجنياته تمثل عالما يتجاوز عالم الإنسان . إنها نوع من الوجود الذى
يتسامى على الإنسان ، ويقحم نفسه فى وعينا عندما تخترق جنيات
الرومانتيكية حدوده ان ما يقال لنا عن أحوال الجنيات مجرد
إشارات تسو على كل إيضاح . وبالرغم مما تحدثه هذه الكائنات
الشريرة الجامحة من أزعاج لحواسنا ، إلا أنها بمثابة سفراء الى
خيالنا من عالم يتعالى على القدرة الإنسانية . إنها آتية الى الواقع
من المجهول ، وأن كانت قوى المجهول لا تستطيع إلا الكتمون فى الداخل ،
لأن الحواس لا تستطيع التعامل إلا مع ما تعرف . وإذا حدث احساس
بشئ يتجاوز ما تعرف ، فانه لن يكون إلا مستمدا من عالم الباطن ،
لأن العالم لن يكون إلا « خارجيا » فى حالات معرفته . وكلمة
« خارجى » تشير الى خصائص لا تتصف بها غير الأشياء المعروفة ،
والحياة الباطنية مهددة باستمرار بالمجهول . على أى حال ، وحتى
لا ترداد ميتافيزيقية الموضوع ، نكتفى بالقول بأن الخيال وحده هو
القادر على تصور أماكن المجهول ، والخيال وحده قادر على الشعور
بقوته . وبذلك تتصف الجنيات برومانتيكيتها عندما تكون مؤمنة
بقوتها على نقل هذه القوى ، وعندما تكون أطيافها رموزا لتجربة
باطنية .



من هذا يتضح أنه إذا كانت الرومانتيكية في نزعتها التي تظهرها في شعورها نحو « المناظر » تبدو في تراجعها من الحياة الفعلية الراضية، وكأنها تنشئ حالة من الشعور المتراخي البعيد عن الانزعاج ، فإنها ربما تبدو أيضا في رمزية الجنيات شديدة العداء للأشياء الفعلية ، بعد تركها على حصن الباطن ، واستسلامها - بإخلاص وبمشيئتها - لسيطرة المجهول : الأمير المعصوم الذي يحكم هناك ، ومن هناك يوجه ضرباته الى الواقع . والحق أن الرومانتيكية رغم ظهورها أمانا بمظهر الفارق في الاشجان والوعدة قادرة على التمتع بمظاهر الثقة والحزم والقوة مثل غريمتها الواقعية .

(هنا يتبع قسم طويل في الكلام عن الفيلسوف اليوناني اتبادوقليس ، الذي يراه ابركرومبي « ممثلا لرحلة كاملة من الرومانتيكية ، وممثلا للتفاني في الاستغراق في تجربته الباطنية ») .

بذلك أصبح مبدأ الرومانتيكية في اعتقادي الآن واضحا بقدر ما أستطعت إيضاحه ، ومن المستطاع نسبة قدر كبير من فاعليتها الى دافع أو آخر من الدافعين الأساسيين اللذين أوحى بهما رؤى اتبادوقليس : رؤيا حدوث تحسن في الحياة في هذا العالم الفعلي ، تمثيا مع وعد الحياة لنفسها ، أي يؤيا الكمال الإنساني متحققا على الأرض ، أو الحياة في حالة ابتعادها من الواقع الفعلي . ورؤيا التجربة الروحانية التي تتجاوز القدرات الدنيوية . ويتخذ هذان الدافعان فيما عدا بعض حالات قصوى أشكالا عديدة ، ويتداخل كل منهما في الآخر في أغلب الأحيان ، بحيث تبدو أية محاولة لأي تصنيف دقيق غير مجدية ... ومن جهة أخرى فقد تتخذ رؤية بلوغ الحياة الكمال على الأرض شكلا عمليا في السياسة الثورية ، كما حدث في حالة « وليم موريس » الذي كان - خارج أشعاره التي خصصها عامدا لأحلامه التي لا يستطيع ممارستها (أحلام الماضي والأشياء الأسطورية) - من أشد الناس قدرة على الحياة العملية في عصره ، ولعله كان أقدر الرومانتيكيين العمليين في عصره . وإن كانت العلاقة بين الرومانتيكية والثورة عند هائنه وشيللي وبايرون وآخرين كثيرين واضحة وضوحا كافيا . فسلوك الإنسان في الحياة ليس وحده قابلا للتحسن ، وإنما الإنسان ذاته أيضا . إن هذا هو الاعتقاد الكامن وراءه، وأنت إذا أردت أن تفهم على سبيل المثال العنصر الرومانتيكي عند ميلتون فاقرأ نشراته :

« اعتقد اننى ارى داخل روجى أمة نبيلة قوية ، شبه عندما توفظ نفسها الرجل القوى عندما يوفظ نفسه من السبات ، ويهز الاصفاد المقيد بها ، يلوح لى كائنى ارى حينها غير الزائغتين فى وسط النهار ، وهى تتظهر من ينبوع الاشعاع النورائى ذاته وتمسح بصيرتها التى طالت الاساءة اليها » (٨) .

هذه هى الصورة التى تظهر فيها السياسة عندما تتصف بالرومانتيكية . انها رؤية الانسان الكامل وهو ينشط للدوى ، ويعقب ذلك شعور بالوهم كالعادة ، وان كان ما أعقب شعور ميلتون بالوهم هو « الجنة المفقودة » أهم نفائسنا الكلاسيكية بما فيها من حكايات وتصورات كاملة بعيدة الغزى ، تمثل أحكم صور للانسان كما هو بالفعل فى الطبيعة ، وفى مواجهة الأقدار : الانسان الذى يمثل عدم الاكتمال مجسما . فقبله وعالمه يتحدان فى وحدة من التنافر الذى لا حل له بين « القدر المحتوم والإرادة الحرة » ، ولكنه التنافر ، الذى وان كان لا يحل فى الواقع الفعلى ، إلا ان هذا الفن قد استطاع الاستيلاء عليه ، وضمه الى نألقائه الراسخة . وهو يبين أيضا مدى توطد كلاسكية ميلتون . إذ كانت نظريته عن الانسان غير معرضة البتة لخطر أى رد فعل تجاه الرومانتيكية المتشائمة القابلة . فنحن نعرف فى بعض نشراته (٩) مدى عمق احتضانه فى ملحمة لاحدى الأفكار الرومانتيكية ، وما كان من المستبعد أشادته فى كتاباته السياسية بروحها الرومانتيكية ، بحياة الانسان ، لولا شعوره بخيبة الأمل . ولا يصح ان ينكر احتواء كلاسكية الجنة المفقودة الشائخة فى ثناياها على نظرة الى العالم من أبعد النظرات رومانتيكية — بدت فى شخصية الشيطان ، الصورة المجسمة للتمرد الرومانتيكى . وبمجرد ان حررت منجزات الأديب من التزام حلوده تيمنا للمعنى الإلهى الذى تصوره فيه ميلتون ، أصبح أصلا للعديد من صور البطل الرومانتيكى ، الذى انحدر منه .

على أن الثورة كثيرا ما كانت بطبيعة الحال موضوعا للشعر . ولا يقتصر ذلك على الثورات الوهمية كذلك التى ظهرت عند سوينبرن

(٨) Areopagitica

(٩) Epitaphium
Marus

أو شيلي « في ثورة الاسلام » . واعتمد عنفوان روايات بيرون وحيويتها، على عنايتها بحقائق الثورة الأساسية . فهي من تأليف واحد ممن يعرفون كيف تدور الأحداث في العالم الفعلي ، وكيف تمتزج الغايات وتحقق النوايا ، وكيف تعتمد اسمى المخططات على المصادفات المصادفة . ومع هذا فإن الموضوع هو الحرية وتضحية كل ثمين في سبيلها ، أو العمل على إثبات وجودها . والمفهوم من الحرية على الدوام هو حرية ادراك ناحية من الكمال يعتقد في كمنها في الانسان . فلن يستطيع أى رومانتيكي ، في أى قول يقوله (سواء لنفسه أو للآخرين) الاعتقاد في الحرية الخالصة أو البسيطة . فهو لن يرضى عن تقديرها الا كوسيلة لغاية ، لأنها في ذاتها بلا قيمة تذكر . من الميسور ادراك السر الكامن وراء تقدير الرومانتيكية للحرية . فالانسان قادر على الدوام على تصور نفسه في حالة اسمى وافضل من حالته في الحاضر . وما يساعد على الذهاب الى ما هو أبعد ، وافترض ان الانسان قادر عن طريق الحرية على بلوغ ما يستطيع بلوغه ، هو اعتماد الرومانتيكي على تصور وجود قوة حيوية كامنة فيه . ومن هنا جاءت قوة الحرية الثورية في شعر بايرون كفكرة تعتمد عليها الحركة التراجيدية . وساعد الاهتمام الغالب بالتركيز على تحرير القدرات المثالية عند الانسان على صبغ رومانتيكته في جمعتها بصبغة واضحة ، وبأون غير متعارض اطلاقا مع اللون السائد لنزعه الذاتية .

ان هذا التفسير الذي اعتمد عليه القول بدوام استناد الرومانتيكية ، والى حد ما ، على التجربة الباطنية ، أو القائل انها متعصبة نوعا لها ، ليس بالأمر الجديد . فلقد ضمن كثيرون من الأدباء الذين تعرضوا للكلام عن خصائص الرومانتيكية هذا المعنى في نظرياتهم التي نجحت في بيان هذه الخصائص في جملة نجاحها كاملا ، عند استشهاده بهذا المبدأ . وربما بدت إحدى النظريات وكأنها قد استطاعت تفسير نوع معين من الرومانتيكية ، بينما لا يزيد كل ما استطاعت تفسيره مما تتميز به هذه الصور المجسمة منها وحسب . وأما ان ما اهتمت اليه ليس بالمبدأ المطلوب ، فامر يتبين من الاخفاق في تفسير أية أنواع أخرى من الرومانتيكية في حالة الاعتماد عليه . ان ما أردت اثباته هو القول بان أرجاع الرومانتيكية الى المبدأ الذي أكثر من تردده يصح اعتباره نظرية مستوفاة ، وأساسا للتفسير . فهي النظرية الوحيدة القادرة على النجاح في تفسير الرومانتيكية في كل شطحة من شطحاتها وجميع المظاهر المتنوعة التي تظهر فيها .

هيوج ايانسون فوسيت

روسو والرومانتيكية

بدأ المستر باييت كتاب « روسو والرومانتيكية » بقوله : « يجنح اتجاه الغرب في الوقت الحالي جنوحا شاملا الى الابتعاد عن الحضارة بدلا من الاقتراب منها » . ونسب الى هذا النزوع في كل أشكاله كلمة « رومانتيكية » فهو مقتنع بان الرومانتيكية تعنى الرجوع الى البربرية ، مثل اقتناعه بوجوب وجود معايير للحضارة ، تلقى كل ترحيب . ولا يتوقف باييت للبحث الى أى حد « خسر الانسان في ناحية الخير نتيجة لتحضره » ، او للبحث من النسبة بين أولئك الذين حررتهم الحضارة ، وأولئك الذين استعبدتهم أو اهلكتهم . ففى اعتقاده أن مثل هذه الأسئلة تنم بالضرورة عن روح عاطفية قلقة . ومن غير المتوقع أن يسألها أى واحد من اتباع « النزعة الانسانية » ، من أولئك الذين تتركز مهمتهم على الاتصاف بالاعتدال والقدرة على التعقل والحصافة .

على أن أى ناقد للرومانتيكية يستنكر هجومها على الحضارة بحجة أنه دليل على التمرد من أولئك الذين يرقبون في الانطلاق ويرفضون التوجيه الخارجى سيبدو متحيزا مثل أسوأ من يهاجمهم من الرومانتيكيين . ولن يخفى أى دارس للحركة الرومانتيكية منزله من

The Proving of Psyche

(*) ص ٢١٨ - ٢٢٩ ، ٢٦٠ - ٢٧١ م :

سنة ١٩٢٩ .

الغاية في ادراك ان التورة ضد الحضارة لم تعبر عن شوق الكسالى الى الارتقاء في احضان الطبيعة وحسب ، بل هي ادراك بتأثير الخيال والاخلاق لأمراض الحضارة ، مع الرغبة في تحويل هذا التسود الى فن اصدق للحياة . وتطلب ذلك بالضرورة التنسك في مبادئ التعيش التي بنيت عليها كل حضارة ، والتي ثبتت هذا الجمع بين البربرية والصقل الذي قبله المستر باييت كخاصة مميزة محتمة . بطبيعة الحال ، من الصحيح ان كثيرين من الرومانتيكيين قد راوا ان نقد المجتمع بدلا من تحسين احوالهم ايسر وأكثر اشباعا لشهواتهم ، وان كان من الصحيح ايضا وجود صلة متبادلة بين كمال المجتمع وكمال الفرد ، وانه كما كتب المستر برتراند راسل : « تتطلب الحياة الطبية وفرة من المقومات الاجتماعية وبدونها يتعذر تحقق هذه الحياة ... ومع كل الاختلافات التي تفرق بين الحياة الطبية والحياة الرديئة ، فان العالم وحدة ، ومن يدمى العيش مستقبلا إن يزيد عن أن يكون طفيليا سواء شعر بذلك أم لم يشعر » .

ومع هذا فقد لاحظ المستر باييت « أن الرومانتيكي عندما لا يتخذ موقف ضحية الأقدار ، فإنه يتخذ وضع ضحية المجتمع » ، « وأن من يهمل ذاته الاخلاقية ، ويقع في نفسه الخاصة ، يتقلب مزاجها ، لابد أن يشعر بما يقرب الانعزال ، والابتعاد عن الآخرين » . والأمثلة الدالة على النفور المزاجي من الحياة عند الرومانتيكيين الزائفين عديدة ، وتستحق انتقاد المستر باييت ، ولكن هناك نوعا آخر من العزلة ، يرفض المستر باييت الاعتراف به . انها العزلة التي تحدث عنها الأستاذ وإتهد عندما كتب يقول : « النظرات الدينية الكبرى ، التي لازمت الخيال الانساني المتحضر من ثمار حالات العزلة ، كموقف برومثيوس وهو مقيد بالسلاسل في الصخرة ، ومحمد وهو يتعبد في الصحراء ، وبودا في تأملاته ، وعيسى المصلوب وحيدا على الصليب . فمن أعمق دلائل الروح الدينية الشعور بالنيل حتى من الله » .

فمن بين نتائج عملية التحضر ، التي يشتهيها المستر باييت ، ومن أعراضها أيضا ، ازدياد حساسية الكائن الانساني « على انحاء مختلفة عن التأثير الذي تحدثه أحوال الحياة بالضرورة » ، وبذلك ظهر فن الانسان ، ودينه ، وكانا شبيهين أكبر من مجرد تعبير ببولوحي منبعت من الطاقة الزائدة عن الحاجة . وأصبح الانسان قادرا على الفكر والانعغال ، اللذين يجمعان بين الاهتمام بالذات والتنزه عنها . وعادة

تسبق مرحلة الاهتمام بالذات مرحلة التنزه عنها . وكانت حضارات الماضي التي وضعها المستر باييت كنموذج ، حضارات يظلب عليها الاهتمام بالذات . ففيها كان كل شيء يتركز حول الفرد ، بدلا من المجتمع . على أنه بازدياد اتباع الفرد لمقله عند تأمل موضوعات الحب ، وانغماس خياله في رؤى تتجاوز مدركات الحب ، ازداد ميله الى « الاحساس » بالعزلة ، الذي استنكره المستر باييت .

كان من المحتم أن يؤدي شعوره بالاهتمام بالذات الى احساسه بالخطيئة ، لأنه وضع نفسه في موضع معارض للحياة ، وربما اعتمد « جوهر » الروسية على انكار وجود الخطيئة ، وان كان هذا الانكار جاء من املاء احساس بالخطيئة ، حاول الروسويون الهروب منه ولكن محاولاتهم في ذلك كانت ضعيفة . ومن الأسس التي تعتمد عليها الرومانتيكية الحقبة قبول حقيقة الخطيئة والتوتر الباطني ، والصراع من اجل التفكير الصادق . ويشعر الرومانتيكي بعزلة ، لأنه يشعر بخطيئته . فهو يعرف انه يحيا على نحو مخالف للغاية الأساسية للحياة ، وان الحياة التي تسودها دوافع السعى وراء الذات تنخذ اتجاهها مائلا له ، وهو لا يقنع بمثل هذا العالم ، مثلما يطالبه المستر باييت . ويقوم بترويض خطيئته اعتمادا على الضبط النفسي والأخلاقي . فهو قد خبر حقائق الخطيئة بعمق يفوق المستر باييت ، ويعرف ان التعبير الحق عن الطبيعة وحده ، لا مجرد قمعها ، هو الذي يساعد الفرد والعالم على تحقيق انسجام ، يعد شيئا أعظم من التنازع المقنع .

وإذا كان الرومانتيكي المنغمس في ذاته يكشف عن احساسه بالخطيئة ، باتخاذ موقف « ضحية المجتمع » ، فان « الانسان » (٣) ألتشرف بلذاته ، يكشف عن ذاته أيضا ، في صورة لا تقل عن ذلك كثيرا ، عندما يدمى مستندا الى أسس أخلاقية ، حقه في استغلال المجتمع . فالحق أن المستر باييت الذي عرف النفس الأخلاقية بانها النفس التي يشترك فيها الفرد مع الآخرين « قد ادمى اشتراكه في هذه النفس مع قلة من رفاقه فحسب . فثمة هوة شاسعة تفصل بينه وبين أغلبية رفاقه كالهوة التي تفصل بينه وبين الطبيعة ، وكذلك التي تفصل بينهم وبين الرومانتيكيين النزوائيين على وجه التقريب . وتسببت معايير الأخلاقية الانسانية في « عزله عزلة أخلاقية » ،

(٣) رركز كتاب المستر باييت على الدفاع عن النزعة الانسانية (الهيومانية) .

مقصودة على القلة المتحضرة . لقد كان هذا وجه نقص دائم في النثر العليا الأرستقراطية التي تسببت في جعل أساطينها من المستغلين أو الطفيليين ، بسبب شدة انغماس ما يدعون اليه من تهذيب للذات ومراعاة للذات ، في الأنانية الاجتماعية .

كثيرا ما رجعت عزلة الرومانتيكي الى الاستفراق في الشاعر الذاتية ، مثلما ترجع عزلة « الانساني » الى شدة تقديره لذاته بتأثير نزعة العقلانية ، وان كانت ايضا تمثل الصراع المحتوم بين الفرد الذي اكتملت انسانيته وخياله ، ومن ثم أدرك الحاجة الى التنزه من الغاية ، وبين الحضارة التي مازال متجسما فيها اصطدامات مصالح الافراد الذاتية ، والتي هذبته ، على أكثر تقدير ، الرصانة الفردية . كتب المستر باييت : « يصعب القول بأن عظماء شعراء الماضي لم يفعلوا في صدام مع جمهورهم » ، ومع هذا فان هذا القول لا يصدق حتى عن الشعراء الكلاسيكيين ، اللهم الا اذا ضمن المستر باييت على أوربيد بلقب الشاعر العظيم . غير انه ربما صعب القول لأسباب قد سبق عرضها ، بأن الصراع بين الشاعر وقوى الحياة ، خارجه وداخله على السواء ، كان واضحا قبل تشيع الرمي الحديث بتعاليم الكتب المقدسة . وربما كان من الطريف معرفة كيف يوفق المستر باييت بين مطلبه بأن يتوقف الشعراء عن الحرب مع جمهورهم ، وأزدرائه للفكرة القائلة بأن « الاخفاق الأدبي » نجاح مثالي » ، وبين اقراره باستعداد الكلاسيكي « للانتفاع بالحاضر بقدر الامكن » ، مع وجود قول يسوع : « أنك ستعرض للقتل من الجميع بسببي » ، أو « لقد نقلت اليهم كلمتك » ، وشعر العالم نحوها بالقتل « لأن هذه الكلمات ليست من هذا العالم ، وحتى انا فأننى لست من هذا العالم » .

وباتباع مقاييس المستر باييت في « التوافق الانساني » ، يتحتم الحكم على يسوع بالفشل الذي لا نظير له ، اذ كان كل الرجال والنساء الذين تجمع في التكيف معهم الى حد ما ، من غير المثقفين ، بل ومن الطبقات المنبوذة . وقامت الأقلية المعيزة بصلبه ، وبالرغم من انسانيته العميقة ، فانه خبر بوضوح ذلك « الاحساس بالعزلة والابتعاد عن الآخرين » ، الذي استنكره المستر باييت ووصفه بالتقلب ، وشعر نحوه بجزع اسم يشده ، لانه كان بعيدا عن التقلب .

واضطرت الكنيسة الرسمية بسبب اضطرابها لمسيرة العالم ،

الى التخفيف من معنى رفض عيسى للمعايير الدنيوية السائدة ، وجعلت من الصالح الذاتي فضيلة ، وزودت أولئك الذين كانوا ضحية الحضارة التي تجسست فيها الحرب من أجل الصالح الذاتي بوسيلة للجزاء بالتركيز على فكرة الخلاص الفردي ، وفصلت الضمير الفردي عن الضمير الاجتماعي ، وفسرت قول عيسى بأنه ليس من هذا العالم ، على أنه يعنى عدم اهتمامه بالمظاهر الاجتماعية للحياة ، وساد هذا الرأي لأنه أرضى فكرة الصالح الذاتي ، لا لتمشيه مع الكتاب المقدس . وما اقتنصار المستر بابيت على التركيز على النفس الاخلاقية ، والكمال الباطنى الا صورة متنوذة منه ،

ومع هذا فعندما أصاد الرومانتيكى بخياله اكتشاف وحدة الحياة ، وعرف كيف يمكن السيطرة عليها بالعلم ، فإنه قد زاد من تأكيد الحقيقة القائلة « بوجوب عيش الحياة الطبية في مجتمع طبي ، واستحالة تحقق ذلك على الوجه الأكمل بأى طريق آخر » . ان هذا لا يعنى انغماس النفس الحقيقية في « الطبيعانية » ، كما يحاول المستر بابيت أن يثبت ، ولكنه يعنى امتداد نطاق حساسية الضمير ، وتطهيره من كل صالح ذاتى سالب . فلقد عانى الفرد الكثير من المسخ والاجذاب من انعزال الضمير الفردي عن الضمير الجماعى وأصبح أشبه بمجتمع تعرض للاستنزاف والدمار .

من المستطاع اكتشاف مثل هذا الدافع الخيالى الحق وسط كل مظاهر التطرف في المزاج والانفعال التى اتهم بها المستر بابيت الحركة الرومانتيكية . ولن يستطيع تقدير قيمة الرومانتيكية اليوم تقديرًا صحيحًا سوى ناقد قادر على الاحساس بهذه البصيرة والمحاولة الخلاقة ، مثل حساسيته بنزوات الرومانتيكيين الفرنسيين سنة ١٨٢٠ . ان المستر بابيت لم يحس الا بالناحية الأخيرة ، ومن ثم فإنه يسىء ايضا عرض علاقة العلم بالرومانتيكية ، وينخف في ادراك اهمية ما أنجزوه . فلقد اهتمت الطبيعانية الرومانتيكية بالفعل الى تصحيح لها في العلم ، بينما اكتشف العلم بالفعل في طبيعة الحياة جانبًا خلافا يتوافق مع مزاعم الخيال الرومانتيكى . والواقع ان الحركتين اللتين ربط بينهما وبين الرومانتيكيين بقصد فضحهما فحسب ، لا تتصفان بالثر الا في حالة عدم اظهار اهمية ارتباط كل منهما بالآخرى . ويشكو بابيت لأن العلم قد أخفق في وضع حدود مناسبة لنشاطه الذهني ، كما أخفقت الرومانتيكية في تحديد الحساسية

والشعور ، ولذا فهو يرى وجوب اخضاع كليهما « للحكم الاخلاقي والمعايير الإنسانية » . وان كانت معتقدات الأحكام الاخلاقية ، وما فيها من أصرار على القول بوجود تعارض بين الجسم والروح ، ومطالبتها بالجمع السالب قد لاقت اعتراضا من العلم ، الذى يود أن يفرضه عليها نانية . وبالمثل ، فمن غير المستطاع قبول معايريه « الإنسانية » كسبيل كافية لكبح أى اسراف فى الطبيعانية ، لأن جانب الصالح الذاتى الكامن فيها يسوء بكل وضوح الى الحساسية الإنسانية الآن .

والواقع أن الحدين كلاهما لا يصلح لمعالجة الموقف الذى وصفه بأنه « جمع بين الكفاءة المادية والانطلاق الاخلاقى » ، لأن الفردية الحديثة قد أصبحت شديدة الحدة وشديدة العلم ، بحيث يتعذر تهديبها باتباع أية سبل سالبة . ولقد اطلعتنا الحركة العلمية على انطلاق العقل الإنسانى من قيوده التقليدية ، كما رأينا من نتائجها أيضا ترحيبها بنظام جديد قائم على الوقائع التى تشهد وتختبر فى حالة منزوعة من الفاتية . والأمر بالمثل فى الحركة الرومانتيكية . فنحن لا نرى فيها مجرد افراط فى الحرية الحسية التى تظهر بظهور الغيرية ، ولكننا نرى فيها أيضا ادراكا خياليا للوحدة الضرورية للحياة ، وانكارا لهذه الوحدة فى حالة اتباع مبدأ الصالح الذاتى السالب .

سارت الحركتان فى الماضى فى اغلب الأحيان ، فى خطين متوازيين . فغلب العنصر العقلانى فى النزعة الفردية الحديثة على احدى الحركتين ، كما غلب العنصر العاطفى على الأخرى . ولكن تزايد ادراك تكاملهما بمضى السنين . فثمة أوجه قرابة عميقة بين الرومانتيكى الذى يخضع نفسه للحياة ، حتى يستطيع التعبير عن الحياة تعبيرا منزها ، وبين العالم الذى يتخطى عن كل مسلماته قبل دخوله للمعمل . وهناك أيضا قرابة بين الرومانتيكى الذى يؤمن بقيمة كل نفس انسانية وكمالها ، وبين العالم القادر بفضل سيطرته على مقومات الحياة الانسانية اطلاق قواها الخلاقة ، والتحكم فيها معا . وبسبب انفصال الدافع العقلانى فى الماضى عن الحساسية الإنسانية ، بينما افتقرت الحساسية الرومانتيكية الى التنور الكامل من المحاولات العقلانية ، استحق كل من العلم والرومانتيكية انتقادات المستر باييت .

.. وادى استخفاف باييت بالحركتين على السواء ، وتصوره لهما مجردا حركتين طبيعيتين متطرفتين ، الى سلب كل صحة بناءة فى نقده .

فهو يؤنب الرومانتيكى « لشعوره بأن الشعر والحياة متعارضان كل منهما من الآخر ، لدرجة تجعل من المتعذر التوفيق بينهما » . كما انه يلوم الرومانتيكى اكثر من ذلك ، اذا استطاع التوفيق بينهما . فاحدهما فى نظره مصاب بعصب ، والآخر حالم بالضرورة ، لأن خياله عندما يتعد عن الشيء الواقع ، لا يستطيع أن يدرك أى شيء خلاف المثل العليا .

من هنا يتبين كيف يمكن أن تترد الى المستر بابيت نفس كلماته التى قال فيها « ان النظر الى العبقرية على انها فيض شعورى لا يزيد فى الواقع من صورة كاريكاتورية لفكرة النعمة الالهية . فهى تدل على الكسل الروحى للخالق الذى يحرص على تجنب النصف الأصعب من مشكلته ، التى لا تتركز حول الخلق فحسب ، ولكنها تتركز، أيضا حول صيغ ما خلق بالصيغة الانسانية » . اذ ان هذا الكلام يناسب « الانسانى المتحامل » ، الذى يسمى لتجنب النصف الأصعب من مشكلته ، الذى لا ينصب على مجرد الحفاظ على المعايير الانسانية ، بل على « التوافق مع المصادر الخلقة للحياة » وحثه ذلك على الاعتقاد بأن الرومانتيكية « لا تمثل أكثر من قلب للمزاج » .

واينا على سبيل المثال كيف بدت نظره عن العزلة الرومانتيكية ، مجرد صورة كاريكاتورية لتلك المينة التى يموتها الوعى المتمركز على الذات ، والتى تعد تمهيدا ضروريا لاكتشاف مركز جديد فى مستوى اعلى للوجود ، أقرب لقلب الحياة .

تلك الروح الرصينة المباركة

التي تسوقنا اليها برفق المشاعر

وبعد أن تكاد تتوقف انفاس هذا الاطار الجسمانى ،

بل وحركة دماغنا البشرية ،

يمكننا الرقاد باجسامنا التى تتحول الى روح حية ،

كما نستطيع باعيننا التى تهدأ بتأثير قوة التألف

وعمق قوة الفرح ،

أن نرى باطن حياة الاشياء .

ان مثل هذه الروح لا تبلى في نظر المستر بابيت أكثر من
استرخاء فكرى تافه ولو أنه عرف :

« ذلك التشكك بعناد »

في الحس والأشياء الخارجية »

لما حرص على قمع اعتقاد منه بأنه من أعراض بداية مرض ،
أو كشيء يحل محل فريضة العمل الملح التي يعيل الى فرضها ،
وترتب على ذلك أنه بينما يعيل الى حث الناس على قبول قيود المعايير
الانسانية ، فانه اما ان يصاب بالصمم ، فلا يستمع الى موسيقى الانسانية
الشجية الباقية ، أو « لا يرى فيها شيئا يستحق الاخضاع والقهر »
فلم يبد في نظره الرومانتيكيون الذين يزعمون فعل ذلك بأكثر من
عاطفيين .

وأصابه الصمم أيضا ، فلم يستمع الى نغمات الطبيعة الأعمق ،
وساقته هذه اللاحساسية أيضا - كما نعتقد - الى وصف ما هو في
الواقع فارق ثانوى للفارق الأولى - وكان بابيت محقا بما فيه الكفاية
عندما كتب ان الشعور بالهبة مستمد من الاحساس بالوحدة ،
والشعور بالدهشة مستمد من الاحساس بالكثرة ، ثم اردف قائلا :
« علينا ان نسلم بما قاله كارلايل بأنه من غير المستطاع امادة الثمام
عن النظام الطبيعي ، ولكن هذا لا يعنى انه رائع . انه مثير للدهشة
ليس الا » . ومن هنا اعترف بأن كل ما تحدده الطبيعة عنده من الر
هو اثاره دهشته ، ويكشف الاعتراف عن سطحية تجربته . فهو لم
ير ، وهو ينظر بمنظار النقد المتعالى ، من قلعة « نزعتة الانسانية » الى
عالم الطبيعة المحيط به ، والذي رآه مصدر تهديد لعالمه ، أكثر من
كثرة حية لا قيمة لها ، تمثل الأشياء العابرة في رقصها البليد المعلوم .
اما الرومانتيكى الذى يخضع خضوعا حقيقيا للحياة ، فانه يكتشف
وراء هذه الحيوية الظاهرة وفي باطنها ، نظاما دالا على وجود عقل
خلاق . انه يكتشف وحدة كامنة في الكثرة ، ويعتمد اعتمادا كاملا عند
تفسيره لهذه الوحدة على الشعور . ويفضل شعوره بالتواضع ،
الذى يساعده على الغوص في سر الحياة ، فانه يشعر بالتهيب ، وان
كان هذا يساعده على التحرر من الخوف ، عندما يتسنى له ادراك
وجود معنى كامن في هذا السر . ولنتشهد بمقال حديث ظهر في
الملحق الأدبى لجريدة التايمز : « لقد افصح ان كائنات الأرض البديعة

ليست مجرد اشباح دائمة التغير ، تلعب في كهف . وتسلط عليها انوار خفية من الحقيقة ، ولكنها هي في ذاتها أشياء حقيقية تولدت من احتكاك الموجب والسالب . انها بالذات عوامل فعالة للحياة تتحرك في جملتها تجاه وحدة العقل والوجود ، التي بدت في مذهب أرسطو ودانتى في مرتبة أعلى من المحرك الأول » .

ومع هذا فقد رأى المستر بابيت في أولئك الذين تمسكوا بمثل هذه التجربة مجرد « أصحاب حنين وشوق للمجهول » ، لأن حدود العقل في نظره ثابتة لا تتغير على الدوام . فهو يعجز عن اكتشاف أى معنى اخلاقى من تأمل غاية قضية ، أيام الربيع ، أو شيء أكثر من روعة المنظر في غروب الشمس ، لأنه بعيد من كل ذلك . ويتفق مع سقراط على القول بأن « المروج والأشجار لن تعرفنى شيئاً ، أما أهل المدينة فقادرون على ذلك » ويصفق لهوراس ابن المدينة « لما ظهر من سخرية في نظره الأخيرة » الى الأحلام الدالة على البداوة — وهل كان من المستطاع أن تكون غير ذلك ... » .

ولكن ما الذى استطاع « أبناء المدينة » تعليمه ؟ هل استطاع أبناء المدينة تقديم حل لمشكلة الحياة تشبع الحاجات الإنسانية في أماننا هذه ؟ والى أى حد تجنبوا مثل هذه المشكلات اعتماداً على الثقافة أو الحرص على الدقة ، أو بالانحراف الى مسائل تافهة ؟ وهل تعد الأحلام الدالة على البداوة مجرد « اسقاط للمزاج ورغباته المتحكمة المبنية في خواء ؟ »

يجيب المستر بابيت عن أول هذه الأسئلة بزعم لا نستطيع قبوله . انه الزعم بأن الانسان المتحضر في الماضى قد استطاع صقل إنسانيته عندما نجح في اقضاء نفسه عن الطبيعة ، وسيطر على حياته ببعض معايير تقليدية . أما السؤال الأخير ، فقد أجاب عنه بالإيجاب بلا تبصر . فهو يعترف بأن اسطورة الهاوية التي رآها باسكال فافرة فوهتها دائماً في وجهه ، لها في أقل تقدير قيمة رمزية ، ولكنه لا يرى أن الرومانتيكى المخلص ، محق في سعيه لسد هذه الهاوية ، وإعادة الأحوال الى مجراها الطبيعى لموقف عرضت الحياة البدائية — مع الاعتراف بالاختلاف — شبيهاً له في أقل تقدير .

(هنا عرض فوميت دفاما سديداً عن وردزورث وكيتس ، ونفى وصفهما بالرومانتيكيين « السذج » ، كما رأى بابيت . وتبعاً لما

ذكره أوسيت : « أن هذا الموقف مستند من كل ناحية على انصاف الحقائق » ، « ومزعزع الى أبعد حد » .

لعل الأمثلة المعينة التي قمنا باختيارها قد أكدت ، بشيء من عدم الانصاف ، أوجه النقص في تخيلات المستر باييت ، وبقي أن يدرك كيف رجحت كفة هذه الجوانب الناقصة على مزايا أحكامه ، عند المعالجة العامة للاخلاقيات الرومانتيكية والحب الرومانتيكي ، وهما الموضوعان اللذان تركز عليهما معظم كتاب « روسو والرومانتيكية » . هنا أيضا نصادف الكثير من الأفهام في عرضه للتناقض بين الادعاءات المثالية للرومانتيكيين العاطفيين وسلوكهم الحق ، وإن كنا نصادف بالمثل عجزا في ادراك دلالة هذه التناقض وضرورتها .

بدأ باييت بملاحظة أن العصر الذي بدأ في أواخر القرن الثامن عشر ، الذي مازلنا نعيش في ضماره « قد شاهد نصرا يكاد يكون بلا نظير لمنطق الفرد على المنطق العام للبشرية » . ولا يقصد باييت بالمنطق العام للبشرية بطبيعة الحال معناه الاجتماعي ، ولكنه يقصد المعنى الكامن في التراثين الكبيرين : الكلاسيكي والمسيحي ، اللذين شنت عليهما مشاعر النزعة الفردية - في اعتقاده - « حربا ضارية » .

وفي نظره ، يكاد التقليدان يعدان شيئا واحدا ، لأنه لا يعترف بغير المسيحية التي اصطبغت بالصبغة الكلاسيكية ، والتي تصر على حاجة الإنسان الذي يقلد المسيح : « أما الى قمع الذات الفطرية بصرامة ، أو إمامتها ... إذ لا بد أن يحتوي أي دين صحيح على الدوام ، على نحو أو آخر ، على الإحساس بوجود انشقاق باطني عميق يفصل نفس الإنسان المعنادة عن النفس الإلهية » . ومع هذا فقد سبق أن بينا ، أن مثل هذا التفسير لتعاليم عيسى قد سئله مغزاه الأساسي ، ومن ثم فإنه سيعيد طرح الثنائية ذاتها التي تم حلها بصورة مقنعة . ولقد اهتمت التقاليد الصحيحة للكنيسة - لا الباكرة وحدها - بتأكيد عدم وجوب وجود فجوة عميقة تفصل بين المادى والفطرى وبين الإلهي . كما اعترف بتعطيم الزهاد سواء أكانوا رهبانا من العصر الوسيط أو اخلاقيين من التطهريين لوحدة الحياة المقدسة على نفس الوجه الذي فعله الحسيون . ولنستشهد بما قاله أحد الكتاب المعاصرين :

« تصر العقيدة المسيحية على القول بأن الكائن الاسمى التسامى بالضرورة قد مبر من نفسه بصورة عظيمة التائق ، عندما جمع بين الحقائق المختلطة لهذه الحياة وبين طبيعته القائمة على الصفاء اساسا ، واثبت ذلك لنا بوضوح ان عالمنا المادى هذا ليس بالضيق الشديد او الجسامة التى تحول دون ايواء الله . ومن هنا تحقق انراء الحياة بشار هذا التفاعل المكتملة المراتب ، وهذا فى الحق هو غايتها ومبدأها » .

فصارى القول ، ان التقاليد المسيحية الصميعة قد قالت بوجود تناظر حى بين الله الكامن فى الطبيعة ، وفى الانسان ، ووجود علاقة حية بين الافاريد الجماعية لنجوم الصباح وابناء الله وهم يتهللون فرحا . فهى وان كانت قد فرقت بين الطبيعى والروحى ، الا أن مثلها الأعلى قد اتجه الى التوفيق بينهما .

ومع هذا فعلى الرغم من ان المستر بابيت قد استنكر المفالة فى الياس من الطبيعة البشرية التى جنح اليها بعض المسيحيين من قبيل اظهار تواضعهم كرد فعل لمفالة الوثنيين ، فانه قد ضحى بالجانب الروحانى من المسيحية فى سبيل الاخلاقيات . والحق أنه فى الحالات التى اعترف فيها بهذه الروحانية ، كان ذلك فى معرض كلامه من مذهب النعمة الالهية « الذى عكس ياس اولئك الذين شهدوا انحلال الامبراطورية الرومانية » . واما عن مذهب النعمة الالهية الذى عبر عن الأمل والايمان بقداسة الحياة ، فان المستر بابيت يجمله جهلا واضحا . ولعله يفضل سرير الموت المهدد بالرعب اللاهوتى على جوليا لروسو (هيلواز الجديدة) التى انتهت فى سلام ، كما كانت نهايتها آية من آيات الفن . وهكذا ساقته اخلاقياته السالبة عندما حاول التوفيق بين التقاليد المسيحية والكلاسيكية الى حشو كل منهما بالتعصب التطهري (البورتانى) . فلقد تصور « المسيحى الورع » واحدا ممن اماتوا أنفسهم المعتادة تاركا للنعمة الالهية التسامية على الطبيعة مهمة انتقاده ، وهى طريقة رآها غير عملية للانسان العادى . وكان محقا لحد كبير فى ذلك ، ولذا فضل التصور « الانسانى » الذى يعتنقه والذى يفرض على النفس المعتادة اتباع بعض اصول خاصة باللباقة والوقار . على ان هذه الطريقة ، وان كانت أكثر عملية نوعا ، الا أنها مازالت لاتصلح مند التطبيق الا عند قلة من المميزين ، وكما بينا ، انها تقيد القدرة الخلاقة عندهم ، ان لم تسبب فى

أبطالها . وهكذا لجأ المستر باييت « للنزعة الانسانية » بسبب فهمه الناقص للمسيحية وما فيها من توفيق إيجابى بين الإرادة الفردية وإرادة الحياة الذى دعا اليه عيسى عندما قال : « أنا والآب واحد » ، والذى أعاد اكتشافه كيتس عندما كتب يقول : « لست متيقنا من أى شيء سوى قداسة مشاعر القلب ، وصدق الخيال » .

هذه القدرة على تسخير ملكات الإنسان لخدمة الحياة فى متناول الأفراد العاديين وكذلك الشعراء والعلماء والقديسين ، بل ويكثر وجودها أيضا - كما ذكر يسوع ووردزورث وتولستوى - بدرجة غالبية عند الفقراء والضعفاء ، أكثر من وجودها عند الأغنياء والمتقنين . واتجهت الحركة الرومانتيكية رغم كل خلطها بين ما هو عاطفى وما هو انسانى ، بالمهمة الضرورية الخاصة بالتوفيق بين العناصر الاخلاقية والروحية والعقلانية والخيالية فى التراث المسيحى .

لن يعترف المستر باييت بذلك . فهو لا يرى لغير « الزهد المسيحى » و « آداب لياقة النزعة الانسانية » أى بديل سوى قيام الانسان بتنمية شخصيته المعتادة بحرية . ويقصد بكلمة « حرية » الاعتماد على فرديته ، أو دون تقيد بقانون ضرورى وكتب يقول : « ان انكار حقيقة (الحرب الدائرة فى الكهف) يعنى حدوث تحول كامل فى الضمير . فهو يعنى توقف الضمير عن القيام بدور الحكم على النفس المعتادة ، وتوقفه من تحريم نزواتها ، وجنوحه - لو اعترف به على الاطلاق - الى التحول الى غريزة وشعور » .

هنا ايضا اخفق المستر باييت فى فهم المقصود بقيام الخيال باحداث تحول فى الضمير . ان معنى ذلك هو قيامه بتحويل الأحكام السالبة الى بصائر موجبة . والضمير الذى يقف موقف الحكم ، ويحرم النزوات زائف ، لأنه غارق فى عملية تضخيم ذاتيته . ورغم ادعائه عدم التحيز ، الا أنه متحامل ، لا يتأثر بقواعده الاخلاقية التعمنية التى استوعبها صاحبها فى شبابه ، بل لجعله النفس شيئا متعارضا مع الحياة .

لو كانت النظرة المسيحية للضمير مقصورة على تعريف المستر باييت لها ، لكان الحق بلا جدال فى جانب أولئك النقاد الذين رفضوا الاعتراف به باعتباره ملكة نسبية مصطنعة ومكتسبة ، عمادها العادات

والتقاليد . ومن المسلم به أن المسيحية المحافظة (الأرثوذكسية) كثيرا ما فسرت على هذا النحو في الماضي . أما المسيحيون الذين فهموا فهما أوفق تعاليم سيدهم ، فقد بدا لهم الضمير ملكة أكثر جوهرية ، عندما ادعوا اعتماد الفضيلة على طاعة إرادة الله ، التي تتكشف لكل فرد من خلال صوت الضمير . ولعلها تجسدت في فكرة « النور الباطني » على نحو أوضح النظرة المسيحية الحقبة إلى الضمير . والنشاط الخير الخلاق للكويكرز دليل ساطع على قيمة ما حققته ، ويصعب انكار المستر باييت له ، وهو القائل بضرورة الحكم على كل إيمان بشمرته .

لو صح القول بأن هذا المذهب قد ألهم جماعة « ييلو أنها أدركت أدراكا أفضل من أية جماعة أخرى ، ما ينبغي أن تصوره من نوايا السيد المسيح » ، على حد قول الدكتور اينج ، فينبغي الاعتراف بأن هذا المذهب لم يكن وقفا على الكويكرز . إن النظر إلى الضمير لا كمجرد ملكة للحكم والنهي ، بل كصوت للحياة يفصح عن نفسه من خلال الملكات المتألفة للفرد ، ويقوده إلى العمل بصورة صحيحة متجاوبة مع حقيقة الأفكار ، مسألة أساسية عند المسيحية : ولا تصادف هذه النظرة عند الصوفيين المسيحيين وحدهم ، بل وعند شاعر كجونه ، الذي وصف ما يتميز بقداسته بقوله : « أنه الشيء القائم والدائم الوجود الذي كلما عمق الشعور به أحدث توافقا أعمق » .

وتكمن وراء الرومانتيكية رقم ما فيها من أسراف ، محاولة الحصول على توافق أعمق مع إرادة الحياة ، بتحقيقه ، يتم تطهير الشخصية من التحامل القائم على الصالح الذاتي . وليس من شك في أن الضمير عند الرومانتيكيين قد تحول إلى غريزة وعاطفة جامحة ، وأن كان هذا لامندوحة منه في أي مراحل باكورة من أي حركة تمثل رد فعل عنيف ضد اللاهية الفكرية الأنانية .

كتب المستر باييت ملخصا لبرهان كان قد توسع في شرحه في كتاب (الديوقراطية والزعامة) (*) يقول : « لم يغد الضمير يبدو عند شافتمسبري وهاتشمسون ككايح باطني ، فلقد أصبح إحساسا أخلاقيا ، أو نوعا من الغريزة المنبسطة لفعل الخير الآخرين » . والضمير

(*) Democracy and Leadership.

الحق كما البتنا ، احساس اخلاقي اكثر منه كايها اخلاقيا ، ولكنه ليس مجرد « نوع من الفريضة المبسطة » . ومع هذا فمن اللازم حدوث هوية بين النفس والحياة المحيطة بها ، وحدوث توافق بين ملكاتها ومع هذه الحياة . فعلى الرغم من أن الادعاءات الفرية قد كانت عوضا بكل تأكيد عن الكمال الذاتي ، اذ كثيرا ما غطى الخير العام على الكثير من الخطايا الفردية ، فان الخاصة الاخلاقية للفرد متضمنة بصورة وثيقة في علاقته بالمجتمع . أما ما تعنيه هذه الصلة عند المسيحيين ، فقد أحسن التعبير منه حديثا الدكتور تمبل : « ليست الإرادة الضرة التي يجب أن نشارك فيها جميعا وسط كل الأطراف الباحثة من مصالحها الذاتية ، وتأكيد ذاتها ، مجرد شعور طبع ودود بالمحبة ، ولكنها المحبة التي تنظر بصدق الى احزان الآخرين كأنها احزانها . فلو احببنا جيراننا كما نحب انفسنا ، حينئذ سنعتقد أنه من المروع أن ينشأ أطفال جيراننا في الدساكر القلدة ، مثلما هو مروع أن ينشأ أطفالنا في مثل هذه الدساكر » .

ربما استطاعت مثل هذه المشاعر تأييد رأى المستر باييت القائل : « أن الكنيسة عندما جنحت الى النزعة الانسانية ، فانها قد خضعت بذلك للطبيعانية » . وإن كنا نلاحظ في هذه المشاعر بشائر مشجعة عن بدء ادراك الكنيسة الحقائق الخيالية والعملية في تعاليم السيد المسيح . وإن نفس الادراك لما في الخيال من حقائق عملية - كثيرا ما بدت غير محددة وإن كانت قد كشفت عن حدوث تزايد في ادراك الأحوال المسيطرة عليها - مائل في النزعة الانسانية والطبيعانية في الحركة الرومانتيكية .

ومع هذا فلن يقر المستر باييت هذه القرابة بين الخيال الرومانتيكي والخيال المسيحي ، لأنه لا يعترف بأى شيء خلاف المسيحية ذات الوجين . اذ كتب على سبيل المثال : « ان شخصية الموسى الرودود اعتبارها بتأثير الحب ، والتي تمتعت بشعبية فائقة إبان المائة السنة الأخيرة ، إنما ترجع الى روسو ذاته » . على أننا وإن كنا نقر القول بأن هذه الشخصية قد صبغت بصبغة عاطفية بفعل الرومانتيكيين المحدثين ، إلا أنها ترجع بكل وضوح الى الكتب المقدسة . فلا جدال أن فكرة الفداء وحب التسامح وقدرتهما على التغلب على الدائرة المفرغة المترتبة على احكام القصاص كانت لب تعاليم المسيح وشخصيته . ويدرك المستر باييت بالذات أحيانا هذه الحقيقة التي لا تشعره

بالارتياح ، ويعترف مثلا « بأن الاصحاح الجديد حافل بأمثلة من المفارقات الاخلاقية » ، وان كان تعقيبه على مثل هذه المفارقات يكشف من روحه ، فلقد كتب يقول : « ومع هذا فمن الممكن دفع هذا النوع من المفارقة بعيدا الى الحد الذى يبدو فيه نهجما لا على التغايد المعتادة فحسب ، بل وعلى الادراك السليم للبشرية ذاته ، وهله مسالة بعيدة الخطورة » .

ومن الطبيعى ان يتجه جوهر تعاليم عيسى على اللوام الى مهاجمة مفهوم المستر بابيت « لمعنى الادراك السليم للبشرية » . اذ تثبت هذه التعاليم القصور القاضى لهذا الادراك السليم ، وتبين كيف يستطيع الفرد ان يحيا وان يعمل معتمدا على منطق عميق . والواقع ان نقطة ضعف الاخلاقيات العتيقة التى يناصرها المستر بابيت هو ارتباط مبدا ضبط النفس فيها بالضرورة بدافع الحرص على الذات ، كما انه محاط اساسا به . ومن هنا فاتها تعبر عن حالة حرب داخل الفرد وداخل المجتمع على السواء ، وتعمل على ابقائها . والظاهر الا وجود لمهرب واضح منها . فوراء المظهر الوقود ، والاحساس بالتناسب الذى يقدره المستر بابيت ، والذى يتهجم عليه مثل الابن المدلل ، هناك « حلقة » الضرورة التى لا آخر لها ، التى صاح بسببها هيكيوبا مرتاما :

هو ذا ، لقد رايت يد الله مفتوحة .

ولم ار فيها شيئا ، شيئا خلاف العسا .

التى اشعرتنى بالكابة والاسى .

والبغض الى الابد

ومع هذا فقد حطم يسوع هذه الحلقة فبين للناس كيف يبدو العقل اكثر معقولة فى حالة تسخيره لخدمة المحبة ، مما كان فى حالته كمجرد اداة للصالح الذاتى ، وكيف يعد وهو على هذا النحو تعبيرا اكثر جوهرية من غابة المحبة .

ومع هذا فقد عجز المستر بابيت - وبخاصة فى كتاب « الديموقراطية والزعامة » ، من التفرقة بين الحب الدال على بلوغ الكمال بفعل العقل ، والحب كشعور رحيب فحسب . كما انه غفل

بالمثل عن ثمار « الإدراك السليم » في الحياة ، التي تجاوزها يسوع ، وكتب على سبيل المثال يقول : « كثيرا ما وقع نصير السلام في الوهم بحيث أصبح الآن نتيجة لزهوه بأحلامه يستحق عن جدارة أن يعد مساويا للساخر . الرومانتيكي » .

لو كان نصير السلام مجرد الحالم الإدكادي الذي شبيهه به المستر باييت من قبيل الانتقاص ، لما كان من المستبعد بلاشك أن يتحول من دور المفتون العاطفي ، الى دور الساخر . ولكنه لما كان بالضرورة أكثر واقعية من المستر باييت نفسه ، فانه يرى فيما حدث في المائة سنة الأخيرة من اسراف في التفاهة والاتجاه الهدام تأكيدا لحقيقة مدركاته . . . ان انصار الحرب واصحاب « النزعة الانسانية » هم الذين يؤمنون بتوازن القوى ، وهم الذين قد جعلوا « من الإدراك السليم للبشرية » أساسا للسعى المنطقي وراء المحافظة على الصالح الدائي ، وهو ما كذبت به الأحداث . ولا جدال انه كثيرا ما تكمن الأناثية - كما بين المستر باييت - وراء ادعاءات الغيرية في الاخلاقيات الرومانتيكية ، وان كان هذا محتما في حركة منحدرية من رد فعل عاطفي وحسي أساسا ، لأن الناس لا يستوعبون ما درسوه من الحياة الجديدة الرحيبة التي دخلوها الا في ثورة ، ولم يستطع العقل الاستنارة من المواقف المحررة والإفادة منها الا ببطء أيضا .

أما الحقيقة الهامة التي عجز المستر باييت عن فهمها فهي عدم اغفال دور العقل في هذه العملية . والأصح أن له دورا أكثر جوهرية ، بعد تأكيد دوره الخلاق ، وإثبات علاقته الموجبة بالملكات الأخرى ، بدلا من قيامه بدور سالب . ولقد وضعت الاخلاقيات القديمة المخالفة في الكبرياء في مقابل المخالفة في التواضع ، والاسراف في الحب في مقابل ضبط النفس ، والله الطاقية الجبار في مقابل الانسان المفتري ، كما أن الناس بسبب انصافهم في معاملاتهم بالقسوة والجهامة والعنف قد خلقوا الها على نفس صورتهم ، لأنهم كانوا في حرب مع انفسهم . ويصير المستر باييت على امكان تهذيب مثل هذه الاخلاقيات بأساليب العقل ، وان كان يرى تملد احلال أخرى مكانها . أما الرومانتيكي فقد استطاع في الحالات التي اتصف فيها خياله بصحته ، أن يدرك مثل عيسى ، امكان احلال أخرى محلها ، ووجوب ذلك ، في حالة حدوث تعاون حيوي بين الملكات ، لأن تهذيب الحواس أنفع وأجدى من قمعها ، وتوسيع العقل وانعاشه اعتمادا على التعاطف افضل من تضيقه

وَقَتْلُهُ بفعل الصالح الذاتي . وأدرك الرومانيكي أن « الحرب الأهلية في الكيف » التي قبلها المستر بابيت - مثلما قبلها العالم الوثني كشيء خالد - تمثل صراعا بين ملكات الصالح الذاتي في الفرد ، وهو صراع يمكن تحويله الى تحالف خلاق بين الملكات ، تتوقف فيه الحواس من العمل كأدوات مطامع هدامة ، كما ينتهى فيه اتصاف العقل بالمنطق القاصر . ويتناسب مع نجاح الرومانيكي في خلق توافق في ذاته على هذا الوجه القدرة على الشعور بهوية مصالحه مع مصالح كل دفاقه من البشر واكتشافه وجود قوة موفقة تتمركز في حياته وفي ذاته على السواء ، سماها باله المحبة .

لن يعترف المستر بابيت بوجود مثل هذا المركز ، ويتركز اتهامه للأخلاقيات الرومانيكية على افتقارها لمثل هذا المحور . فالمستر بابيت ينظر الى الحياة من عل عند الحكم عليها ، لذا فانه يتصور الله أيضا كسيد أعلى ، منعزل عن الحياة ، ويتحتم على الانسان التزلف اليه ، وكتب يقول : « يتحتم في نهاية الأمر اعتماد القانون الانساني على تصور وجود شيء يعلو تيار الأحداث ولولا ذلك لأصبح الضمير نفسه جزءا من نفس التيار ، وعنصرنا متفيرا ، مع ان المفروض هو تحكم الضمير في هذا التفير ... ان الانسان الذي يتركز جهده على التعبير الذاتي ، لاضبط النفس ، يخضع لكل مؤثر ، ويصبح عبدا لكل حالة ودافع يشعر به مع كل نسمة يتنفسها . نعم يتحول انصار التعبير الى عبيد لانطباعاتهم » .

الحق ان الحركة الرومانيكية قد كشفت عن الكثير من الأمثلة لهذا الخطأ بين التعبير والانطباعات ... ولكن المستر بابيت قد عجز عن ادراك انفصالهما في جوهرهما ، ويدرك الرومانيكي الحق وجود عقل منظم ، لا فوق تيار الأحداث ، بل مشارك فيها . فالألوهية في نظره كاملة ، وتفقد حقيقتها في حالة تجربتها من الفعلي . وينصب جهد الرومانيكي لا على التعبير الذاتي - بالمعنى الاتاني الذي قصده المستر بابيت - بل على اكمال ذاته بفعل الخيال الذي يساوى فيه بين عقله وعقل الحياة .

سيظل انصار كل من التعبير الذاتي وضبط النفس من « الأناويين » ، لا يهتمون أيضا معارضتهم للحياة . ولم يكن الشيء الذي أمتد المستر بابيت انه « قد رفعه فوق تيار الأحداث » في

الواقع بأكثر من اسقاط لمعايير الاخلاقية والفكرية ، ومع هذا فهذه المعايير قاصرة وشخصية ، رغم ما قيل « عما حدث لها من عمليات تقوية وتقسية ضد صدمات الظروف والأحوال » عند خلقها ، وعن اعتمادها على الدراسة المستفيضة للأدب الانساني . والواقع ان محور الاخلاقيات القديمة الذى يثق فيه المستر باييت ثقة كبرى ، هو النفس العدوانية ، والمنعزلة الى مثل هذا الحد .

كان الاكتشاف الذى اهتدى اليه الرومانتيكى الحق هو المحور الجديد للوجود ، الذى انكره المستر باييت . فهو محور شخصى ، وان كان لم يعد محورا إنانيا ، لأن الفرد قد أخضع نفسه - لا عشوائيا لسيل الأحداث ، وإنما اعتمد على « عين الخيال المتفتحة » بكل ما تتضمنه من ذكاء فعال مميز مسابر للإرادة الخلاقة للحياة . ومن ثم فانه أصبح محورا حقا للحياة « وكأننا عضوا ، اتخذ اللاوعى فى وعيه شكلا ومعنى . فنحن نصادف هذا الميل للانغماس الى غير حد فى شهوة المعرفة او الاحساس او القوة ، بغير فرض مركز ما لهذه الشهوات او مبدءا للتوجيه يرتفع فوق النفس المعتادة ، « لا فى الطبيعة ذاتها بل فى الفرد ، الذى يعمل على تأكيد ذاته فى مواجهة الطبيعة » .

والكائن القلب ، كما قال المستر باييت خاو روحيا ، لأن صلته بالحياة ليست صلة عضوية ، كما ان الكائن المشتت الذى يفرض على شهواته مبدءا توجيه ، يفترق الى الصلة العضوية أيضا . أما الرومانتيكى الحق ، فتتحقق على الوجه الصحيح عنده التفرقة التى أصر عليها المستر باييت بين « نطاق الفريزة الذى يدنو المستوى العقلانى » و « نطاق البصيرة الذى يعلوه » . . . وبينما يعجز « الانسانى » الذى يجعل ضبط النفس متعارضا مع الفريزة عن الارتفاع الى نطاق البصيرة الذى يعلو المستوى العقلانى ، او آخر حد للنفس ، لأنه مقيد بمحور العقل الوامى وحده ، فان الرومانتيكى الحق يدرك الحياة من مركزها الخلاق . وكما ينتج أى عنصرين كيميائيين عند مزجهما جيدا عنصرا ثالثا ، يجمع بين العنصرين الأولين ، فى نفس الوقت ، وان كان فى ذاته أعظم من كليهما ، كذلك يترتب على امتزاج الفريزة والذكاء وتألفهما بصيرة الخيال المختلفة عن الفريزة ، وان كانت هذه الفريزة مشاركة فيها .

يخضع مثل هذا الخيال لترويض أعمق وإدق اتباما للنظام من الترويض الذى تحدث عند المستر باييت . والمعتمد على الفرائز

الأنانية الخاضعة للعقل المعتمد على صالحه الذاتي . . لأن كلا من عقل الفرد وغرائزه خاضعان لترويض العقل الدينامي المتفلسف في العالم والذي يساعد على المحافظة على بقائه ، كما أنهما معبران عنه على خير وجه . وفي الصراع الذي يدور لأحداث التآلف بين المكتنن في نفسه ، فانه يكافح لتحقيق المقاصد الخلاقة لله . وهكذا فعندما يسعى المسيحي الاصيل لحب جاره مثلما يحب نفسه ، ويعبر عن هذه الحقيقة بقوله أن « الله محبة » فانه يسعى كي يصبح الها ، باكمال هويته الواعية بالحياه برمتها » .

من هذا يتضح أن الله في نظر انصار الاخلاقيات القديمة قد وضع فوق الناس ، بحيث يصبح فقط مجرد صورة مشخصة لمعاييرهم الاخلاقية المناسبة لزمانهم وحضارتهم وصالحهم الذاتي . اما بالنسبة لنصر الاخلاقيات الجديدة ، فالله كامن في كل الحياه ، ولا تتحدد طبيعته الا في شخصية انسانية متجددة مكتملة ، كما حدث في حالة يسوع ، وهكذا يتحتم أن يكون الرومانيكي الحق أكثر تواضعا من « الانسان » عند بابيت ، لأنه يتخطى عن وجهة نظر التفوق على الطبيعة وإقرانه على السواء . غير أنه عندما يؤكد توقيه للحياة برمتها بوصفها متضمنة لتيء الهى ، فانه يؤكد أيضا احترامه للقوة الالهية الكامنة فيه ، وإيمانه بإمكان ادراكها . واتخذ هذا التقدير الذاتي في الماضى صورا مغالى فيها ، بسبب عدم استنادها بالقدر الكافى على تعلق النفس بالحياة . على اننا نصادف شيئا أكثر من « الفطرسة الانسانية المتطرفة » حتى في كلمات كليفورد (*) التى قال فيها : « تتلاشى من انظارنا ببطء الملامح المعتمة المظلمة للاله المتسامى على الانسان . وبمجرد اختفاء الضبيب المحيط بوجوده ، فاننا ندرك بوضوح أعظم وأعظم شكل شخصية اسمى وأنبل لذلك الذى صنع كل الالهة والذى سوف يقضى عليهم » .

لن نستطيع ان ننكر احتواء هذا الكلام على ملامح من الفطرسة التى عرفت عن العلماء في العصر الفيكتورى ، أو من « النزعة الفردية البرومثيوسية » التى اسنكرها المستر بابيت ، فلقد كان من اللازم تحطيم الاله القديم قبل اعلان مولد الجديد . ويميل معظم الأصنام الرومانيكي الى اعلان ذاته ، بدلا من تأكيد وجود الله الكائن فيه .

(٢٤) W.H. Clifford.

على ان الحركة الرومانتيكية لم تمثل هبوطا من الایمان بالخوارق
أو ما يتصالى عن الطبيعة ، الى الطبيعية ، كما ادعى المستر
باييت . ان كل ما ينبع من الخوف والجهل لابد من استبعاده من الأشياء
المتسامية على الطبيعة القديمة ، حتى يمكن ادراك التساميات الحقة ،
أو الالهوية . وبالمثل فان كل ما اتصف ببطلانه بسبب اتصافه بالأناثية
والمتمثل فى الفوارق والامتيازات الاجتماعية التى كانت تفرق بين
انسان وآخر ، كن لابد أن يزول ، حتى تستطيع الحياة الإنسانية
الایمان بالالهوية الحقة النابعة من أصل مشترك .

كان الاله الطاغية فى الاخلاقيات القديمة صورة متسامية لمنى
الطفیان عند البشر ، كما ان « الشخصية النبيلة المتسامية » التى
تصورها الرومانتيكى ، تمثل الانسان الخلاق الذى أدرك اله المحبة
فى ذاته ، بعد ان سخر كل ملكاته لخدمة الحياة وأقرانه بدلا من السعى
للطفیان عليهم باسم الاخلاق . ان هذا بكل تأكيد هو ما منته
« جورج صائد » عندما كتبت فى شيخوختها تقول « لقد تأملت مليا
فيما هو حقيقى ، واثناء قيامى بالبحث عن الحقيقة ، اخفنى شعورى
بالذاتية شيئا فشيئا » . ويرى المستر باييت فى هذا القول اعترافا
لأحد الرومانتيكيين الذين علمتهم التجربة كيف يتحولون « الى النزعة
الانسانية » . غير أننا قد أثبتنا تعدد تجاوز نصير النزعة الانسانية
للائيته . اذ أن معايير الاخلاقية والعقلانية تظل خاضعة للنفع الدائى .
ولم تخف عاطفة الشعور بالذاتية عند جورج صائد تدريجيا الا بعد
بحثها المنزه عن الغاية ، من الحقيقة ، التى كشفتها لها الحياة :
مثلا يحدث فى حالة العالم فى نطاقه المحصور . فهى قد حققت تلك
الهوية الشخصية العميقة ، والتى تصبح فيها النفس بؤرة ممثلة لمعنى
الحياة .

لا يدرك المستر باييت فى مثل هذا المعنى أكثر من اخضاع كل قيم
الحياة الأخرى للتعاطف . اذ كتب يقول : « ان كلا من روسو واثباع
يكون مبالون الى النظر للانسان على أنه من صنع قوى طبيعية ،
لا على أنه من صنع نفسه » . ومن المسلم به ان هذه هى الهوة التى
يتردى فيها الرومانتيكى الزائف . اما هوة الاخلاقيات القديمة فانها
أقل من ذلك أهلاكا للحياة ، واثبت المستر باييت ذلك عندما كتب يقول :

« بمجرد استبعاد المدركات العقلانية العليا ، يهبط العقل الى .

مستوى العقلانية ، ويصبح الرسمى مجرد وعى ذاتى وبعد أن يفقد الإنسان وحدة بصيرته ، فإنه يتوق لوحدة الفريرة . ومن هنا جاءت مفارقة امتلاء أكثر الحركات وعيا بالذات بالثناء على اللاوعى ، ويكثر ذلك عند شخصيات من أمثال والت وبتمان ، الذى رغب فى التحول الى أحد الحيوانات لمشاركتها فى العيش ، ومثل نوفاليس الذى رضى بأن تمتد جلوده فى الأرض مع النباتات .

وتشخيص المستر بابيت صحيح هنا أيضا ، وإن كانت طريقته فى العلاج زائفة . إذ أن « المدركات العقلية العليا » المتمثلة فى التراث الدينى أو الإنسانى « لم تعد - كما اضطر هو نفسه للاعتراف - تتحكم فى إيمان الناس » . والسبب فى ذلك هو اكتشافهم أنها ليست بالشئ الذى يتجاوز العقل بالمعنى الحق . والبصيرة التى يدعى بلوغها قد أثبت زيفها التحامل الشخصى . وما علينا إلا أن نبحث عن الخصائص الأخلاقية للآلهة والحكومات التى صنعها الناس واتبعوها فى الماضى ، حتى ندرك بأنهم قد عكسوا ما لدى من خلقهم من قصود أخلاقى وسياسى واجتماعى . وبعد أن أصبح الناس أكثر تسقلا وإنسانية ، اكتشفوا كل ما لم يكن عقلايا ولا إنسانيا فى كل ما ادعى أنه من أملاء « ادراك عقلاى ملوى » . ولأشك فى حدوث اقراء - كما لاحظ المستر بابيت - الهبوط الى ما هو أدنى من العقل ، وباختصار الى الاستعاضة بالحس الخاضع للإنسان ، على ما هو غير إنسانى منعتيا .

كانت هذه خطوة زائفة ، ولكن لعلها كانت ضرورية . إذ كان لا مفر من مد جلود جديدة للحياة ، بعد أن أصيب الإنسان بجذب اخلاقى ، وتردى فى الشر نتيجة « للنزاع الأحق » الذى شنه على الطبيعة باسم الاخلاق والحنسارة . وأنكر فى محاولته « صنع نفسه » القانون الطبيعى الذى كان وجوده ضروريا « لصنعه » هو أيضا . ويطالبه المستر بابيت بالاستمرار فى الإنكار ، ويقصد مثل هذا الطلب حتى الفقرات التى تظهر بمظهر الحقيقة فى برهانه ، كما حدث على سبيل المثال عندما جادل وقال : « بالنسبة لتفسير النزعة الفردية ، الذى انقطع عن التقليد ، أتكأ عقله باسم نفيه خطر جسيم . لقد كان من واجبه أن يصر أكثر من تكأ على الاعتراف بأن القوة التى تساعدنا على مضاعفة اكتشافنا للفوارق (العقل) عنى وأن كانت ثابوية ، ليست بالرائقة » .

لقد بلغ صاحب النزعة الفردية - من المعتدين - الواعى بانه -

كما حلولنا أن نبين - حالة انحلاله الحالية نتيجة لانكاره حق قلبه باسم عقله ، أو باختصار نتيجة لمضاعفة الفوارق الثانوية الزائفة . كما أن الرومانتيكي الزائف الذى قام برد فعل تجاه الطرف الآخر ، لن يستطيع فهمه أو معالجته أى طبيب يرفض الاعتراف بأن العقل عندما يعارض القلب ، فإنه يتسبب فى مضاعفة الفوارق التى تتصف بتأنيها وزيفها على السواء .

الواقع أن انكار العقل للقلب له تأثير قاض كاتكار القلب للعقل تماما، فلا بد من قيام « العقل التحليلي بحدّة قدرته على التمييز - كما أصر المستر باييت - بالتساو مع متاعر التعاطف لو أريد اعتناؤه الى « الإدراك العلوى الحق » « ووحدة البصيرة » . فمادامت هذه الملكة منفصلة ومعادية بدلا من انصافها بالقدرة على التفرقة ، فإنها ستسبب الى مستوى العقلانية المتركة حول ذاتها ، اننى اعترف الرومانتيكيون بحق بزييفها . أن المستر باييت الذى طالب الناس « باستعمال قدراتهم التحليلية ... فى التمييز بين المعطيات الحقة للتجربة بقصد بلوغ السعادة » ، قد قام بعبور ابيقور فى عالم علمته المماناة عدم كفاية مثل هذه الفلسفة . إذ لا يختلف « نوع الانسان الدنيوى الذى ليس مجرد غارق فى الدنيويات » ، والذى بدأ جذبا فى نظر باييت فى أنانيته الكامنة وراء مظهره البراق عن صاحب النزعة العاطفية الذى يتوق المستر باييت الى تجويده من قناعه المالى .

كما أنه لن يستطيع تحقيق معادة حقة أكثر ، لأن الفرائز اذا قمت بدلا من توجيهها توجيها واضحا ، ستصبح من نوع القوى الشيطانية التى رأى المستر باييت ظهورها فى حالة الانغماس فى هذه الفرائز . وعلى الرغم من أن المستر باييت بوصفه انسانيا قد عارض كل طرف ، وحوار قليلا نظرة « ثين » الى الطبيعة ، إلا أنه قد أقرها بكل ونسوح فى صميمها : « أن ما نسعيه بالطبيعة مرادف لحشد من الأهواء الخفية الدائمة الافتقار الى التبصر والتى كثيرا ما تجنح للشر ، والمبتذلة عادة ، والتى ترتجف وتضطرب فى أحشائنا ، والمغطاة برداء من الوقار والاحتشام والعقل ، نحاول أخفاءها وراءه » هذا هو اتقام الطبيعة من الزهو الفكرى للانسان . فلن يقتصر الأمر على حرمانه من فضائلها ، إذ أنها ستبدو رغم أمومتها له مشكلة شريرة ومصعد خوية . ولما كان المستر باييت قد عجز عن ادراك أن التركيز الباطنى الحق للملكات هو فعل من أفعال الخيال ، وأنه أكثر أخلاقية من أى اعتراض

معتمد على الافتتان بالذات يفرض على الشعور المتعاطف ، وأنه يدل على حدوث مشاركة ايجابية بين باطن الانسان « والمظهر الخارجى للعالم » ، الذى يحتقره « صاحب النزعة الفردية » ويراها « مجرد ناحية ثانوية وهينة الشأن » ، ، لذا فانه قد اهتدى الى النتيجة القائلة « بعدم وجود شيء يدعى الاخلاقيات الرومانتيكية » .

فالاخلاقيات الموجبة فى نظره لا يمكن ان تكون خيالية ، بل عاطفية ، بينما لو ارادت العواطف اكتساب اى قيمة ، فعليها ان تخضع للذوق السليم . وكتب يقول : « يطالبنا براوننج بالاعجاب ببطلته يوميليا ، لأن عشقها لم يعرف اى حد ، وان كان اى حب دنيوى كحبها ينبغى ان يقف عند حد ، اى يجب ان يتصف بوقاره ، او يتصف بمباراة اخرى . بإمكان تمييزه من اى مشاعر حادة » .

هكذا قال النظارة عندما شاهدوا مريم البيتونية ، وهى تكرر السنابل عند اقدام عيسى (٣) .

أونست برنباوم

الحركة الرومانتيكية

لم تحل المتنافرات القائمة بين الرومانتيكيين دون انتشار اعتقاد ساد طويلا بانهم مدرسة من الكتاب الذين تجمعهم اتجاهات مشتركة . ولكن ما هي هذه الاتجاهات ؟ وبدأت محاولة لرد هذه الاتجاهات الى صيغة واحدة منذ أكثر من مائة عام ، وبذل فيها قدر غير معقول من الوقت والجهد ، وأبتدعت مئات التعاريف للرومانتيكية ، من بينها ما يأتي :

« الرومانتيكية بمثابة مرض ، والكلاسيكية هي الصحة » - جوته . « انها الحركة التي مجدت كل ما رفضته الكلاسيكية ، المستندة على الانتظام الدال على الإدراك السليم ، والكمال عن طريق الاعتدال . وتمثل الرومانتيكية فوضى الخيال ، وهياج نشب عن الابتعاد عن الصواب . انها موجة عمياء من الأنانية » - برونتيير « ما يصوره الفن الكلاسيكي هو المتناهي . كما يوحى الفن الرومانتيكي باللامتناهي » - هاينه . « انها وهم رؤية اللامتناهي من خلال تيار الطبيعة ذاتها ، بدلا من رؤيته بمعزل عن هذا التيار » - مور . « انها الرغبة في الإهتمام الى اللامتناهي من خلال أحداث توافق بين الواقعي واللاواقعي . والتعبير في الفن عما قد يسمى في اللاهوت بالتحمس لمذهب وحدة

الوجود « - فارتسايلد . « انها العودة للطبيعة والاحساس بسر الكون ، وانراك جماله » - ارنست . « بوجه عام ، يعد الشيء رومانتيكيا عندما يكون مثلما قد يقول ارسطو اقرب الى الادهاش منه الى الامكان . وبعبارة اخرى عندما يتفانى عن تعاقب العلة والمعلول ارضاء لروح المفارقة ... والحركة برمتها مشحونة بالثناء على الجهالة ، وعلى أولئك الذين مازالوا ينعمون بمزاياها التي لا تقدر بثمن - الهمجي والقروى - والطفل فوق كل شيء » - باييت . انها ليست مقابلة للكلاسيكية ، بل للواقعية ، فهي تمثل الابتعاد عن التجربة الخارجية والتركيز على التجربة الباطنية « - أبر كرومبي . « التحرر في الأدب ، ومزج الغريب بالمأسوي أو الحليل (وهو امر محظور عند الكلاسيكية) . انها الحقيقة الكاملة للحياة « - فيكتور هوجو : « تمثل إعادة ايقاظ حياة العصور الوسطى ، وفكرها » - هابنه وييرس . الخ : « الفن الرومانتيكي ممتسر بسبب نضجه قبل الأوان » - آش « عبادة كل مستغرب » - جوفري سكوت : « المزاج الكلاسيكي يدرس الماضي ، والرومانتيكي يتجاهله » - شلنج : « انها محاولة للهروب من الواقع الفعلي » - ووترهاوس وكامبيل . الخ : « السوداوية العاطفية » و « الأماني الفاضحة » و « الذاتية وجب تعدد الألوان ، وروح رد الفعل ضد كل ما سبقها مباشرة » - فيليس : « تمثل الرومانتيكية في أي زمان فن اليوم . اما الكلاسيكية فتمثل فن اليوم السابق » - ستندال : « اثار العاطفة على العقل ، وابشار القلب بوصفه متعارضا مع العقل » - جورج صاند . الخ . « تحرر المستويات الأقل وعيا في العقل ، والحلم المسكر ، اما الكلاسيكية فتعنى سيطرة العقل الواض » - ليوكاس : « الخيال كشيء متباين مع العقل والاحساس بالواقع » - نابلسون : « نمو غير عادي لحساسية الخيال » - هيرفورد : « غلبة الانفعال في صورة واضحة بتأثير رؤى الخيال ، أو استشارتها ، ثم نعمل هذه الرؤى بالتالي على استشارة الخيال وتوجيهه » - كازاميان : « ارتفاع درجة التعجب والدهشة » - واطس - دانتون : « اضافة الغرابة الى الجمال » - بيتر : « أسلوب شيطاني في الكتابة » - كير : « عندما ترجع كفة الروح على القالب والشكل » جريرسون « بينما تمثل الفكرة في المؤلفات الكلاسيكية مباشرة ، واتباع الشكل بقدر الامكان ، تترك في الرومانتيكية الفكرة لقدرة القارئ على التخمين . اذ انها تعتمد على الایحاء والرمز فحسب » - سانتسبري .

لن يبدو أي تعريف من هذه التعاريف في نظار كل من قرا

الرومانتيكيين كامل الاستيفاء . والبعض متعارض مع البعض الآخر (بيرز وسكوت وشلنج) . والبعض عدائي بصورة واضحة (بروتير ومور) ، ويبعد عن انصاف الرومانتيكية ، على نحو مماثل لتعريف الكلاسيكية بوصف أسوأ الاتجاهات التي ظهرت في أى عمل من أعمال الكلاسيكية الجديدة . وينطبق البعض على قسائل من الرومانتيكيين ، ولا ينطبق على الآخرين (هاينه وهوجو .. الخ) وركز البعض على فكر المؤلف وشعوره (فيليس وهيرفورد ، وكازاميان) ، كما ركز البعض الآخر على طريقة التعبير (سانتسيرى) . نعم لم ينجح أى تعريف من هذه التعاريف في وضع صيغة لا تصالح للتطبيق على المؤلفات الكلاسيكية ، رتسلح صلاحية كاملة للانطباق على كل الرومانتيكيين .

ومن المستطاع ادراك حالة فوضى مماثلة فيما حدث من محاولات لارجاع الرومانتيكية الى اصل واحد اسامى ، على سبيل المثال :

جوزيف وارثون عند (جوس) وروسو عند (لاسير وبابيت الخ) - بعد الزم (خطأ) انه قد دافع عن صورة متطرفة من الطبعانية والبدائية والديموقراطية . (كانط وسانتانيا وبرتراند رسل وآل) - بسبب مثاليته الترانسندنتالية . الآتسة دى سودبريه (كير) - بسبب رومانسياتها البطولية . مير فيليب سدنى (كير) - بسبب رواية أركاديا بيكون (بابيت) - بسبب اتجاهه العملى المتعارض مع أرسطو ، القديس بولس (جريرسون) - لاقحامه الغيبيات المسيحية في الحضارة اليونانية . المسيح (هاينه) : في قوله « ان الرومانتيكية زهرة من المشاعر التي نبتت من دماء المسيح » فيكتور هوجو (أولوين كامبل .. الخ) . افلاطون (جريرسون) هوميروس (وببلى) بسبب الأوديسا . الحبة في جنة عدن (وببلى) ، لأنها أول من اغرت على التمرد على القانون والنظام .

غنى عن البيان ، بعد احتمال رد هذه الحركة بعينها الى مثل هذه الشخصيات البعيدة الارتباط أن يتعرض المرء عند البحث من اصل واحد ينطوى تحت قاعدة معينة الى مجابهة طريق مسدود .

وقام الناطقة الخاملون بتفتيت الرومانتيكية الى شذرات ، لا ارتباط فيها بين أى شذرة والشذرات الأخرى . وهم يعتقدون أنهم عندما فعلوا ذلك قد اثبتوا خلو الكلمة من أى معنى ... ان كل ما اثبتوه

بالفعل هو تعدد أنواع الرومانتيكية وتعريفاتها .. ولكنهم لم يشتبوا وجود وحدة أساسية بين هذه الأنواع على الإطلاق . هناك معان هامة أخرى نابضة بالحياة ، كمعنى الديموقراطية والمسيحية ، تتميز بتسويقها وتعبدها ، بحيث يتعلم أجمالها بصورة مقنعة في تعاريف القواميس وما عرف عنها من شدة بساطة وإيجاز . وبالرغم من ذلك ، فإن هذه المعاني تناظر حقائق يمكن الإفاضة عنها في الكلام . وأحسن منذ أمد طويل ، بما في الرومانتيكية من وحدة ، وسط تنوعها ، قراء من أرباب الحساسية الأدبية والخيالية ... إذ لا بد أن يكون ... أولئك الذين درسوا رواد الرومانتيكية قد لاحظوا وجود الكثير من التشابه بين نظرائهم رغم الخلافات السطحية ، وكذلك وجود توافق ضروري في اتجاههم نحو الله والإنسان والطبيعة ، وفي مبادئهم الخاصة بالفن والأدب .

وأفضل موضع نستطيع أن نكتشف فيه الخصائص الأساسية لأى حركة أدبية هو تطورها التاريخي ، وكذلك في القوى المعادية التي تنهض لمهاجمتها . وتعرضت سيادة الرومانتيكية للهجوم في منتصف القرن التاسع عشر ، وثار الشك حول مسلماتها الباقية ، فتشكك ماثيو أرنولد على سبيل المثال من حين لآخر في الإيمان الرومانتيكي بالطبيعة وكتب يقول :

الطبيعة قاسية ، والإنسان مريض بالدم

محال أن تنوم صداقة بين الطبيعة والإنسان .

ولكن ، وكما سنرى ، لم ينبعث العداء الأساسي الذى صادفته الرومانتيكية من أى صورة من المشاعر أو الدوق أو الفكر يمكن أن تسمى تسمية منصفة بالكلاسيكية . لهذا السبب - وغيره من الأسباب - يبدو من المشكوك فيه وجود أى اختلاف أساسى (مهما وجدت اختلافات ذات أهمية متفاوتة) بين روح الأدب الكلاسيكى العظيم ، والأدب الرومانتيكى العظيم . وكما لا توجد صلة تعارض بين المسيحية ووثنية أفلاطون وأرسطو ، بقدر ما هى صلة تكامل ، كذلك ثمة رابطة تربط بين شكسبير وميلتون والرومانتيكيين ، وبين هوميروس وبيندار واسخيلوس وفرجيل ، وربما اتفق على هذا الراى الغرمون باليونانيات ككولريدج وشيللى ودى كوينسى .

كان الرومانتيكيون يعون بشدة الاختلاف بين عالمين : العالم

الأول هو عالم مثالي من الحقيقة والخير والجمال ، وهو عالم أبدي لا متناهي وحقيقي بصورة مطلقة . أما الآخر فعالم الظاهر الفعلي الذي يبدو العالم الوحيد في نظر البداهة ، ويبدو في نظر المثالي ، مليئا بكل وضوح بالزيف والجهل والشر والقبح والتعاسة التي تدعوه الى التفرز أو الفضب . وعبر بالمعيتة عن حالة العقل الرومانتيكي هذه ، بايرون ، كما مر بها كل الرومانتيكيين من حين لآخر . ومع هذا ، فقد انتهت عند أغلبهم بالإيمان بأن العالم المثالي والعالم الفعلي ليسا منفصلين ، كما تزعم البداهة ، أو أى نوع من المثالية ، المجردة أو الهروبية . فالإنسان مزود بعقل سام يدمى بالخيال ، يمكنه من ادراك عدم ابتعاد الخير والحق والجمال في عالم لا يستطيع بلوغه في هذه الحياة ، ولكن هذه المعاني تشترك في نسيج واحد مع وجوده الإنساني وبيئته الأرضية . وأسمى مهمة للأدب والفن هو تصوير الإنسان وعالمه على هذا النحو ، بصورة تساعد على الكشف بأعلى قدر من الجمال عن وجود الامتناعي في المتناهي ، والمثالي في الفعلي . ومن ثم « وعلى الرغم من أن أى تقبل مهلب للأشياء كما هي من دلائل الغفلة ، فإن علينا أن نتغلب على اليأس ، وإذا أمكننا النظر بتعاطف الى جوانب معينة من الطبيعة ، وخصائص معينة من الإنسان ، فإننا سنهتدي الى الحكمة والقوة . وباختصار ، فإن اغلب الرومانتيكيين بعد أن تعرضوا لضغاث اليأس ، اكتشفوا امكان بلوغ السعادة في موضع ما . فاكشفوا وردزورث في الطبيعة وسمو اخلاق بساطة الحياة ، ولامب في التنوع الممتع للشخصيات الإنسانية ، ووداعة العيش في المدينة ، واكتشفها سكوت ولانغور في العصور التاريخية والأنواع التقليدية من الشخصية ، وكولريدج في الكشف عن الأبدي في الأدب ، وكيثس في الحب الشامل كما يظهر في الطبيعة والصداقة والفن ، وكارلايل في ابداع المثل الأعلى الذي يؤمن به الفرد من اجل الآخرين ، وشيللى في تأمل المستقبل المجيد للإنسانية . ومع ما بين هذه السبل في البحث عن السعادة من اختلاف (فتتووعها الذى لا نهاية له هو الذى يحول دون الوصول الى أى تعريف) الا انها تعتمد جميعا على الاعتقاد بأن عالمنا غنى في بركاته المثالية ، ومن ثم فانه لن يبخل بايواء افضل جانب من طبيعة الانسان .

والتعارض والاختلاف الحق قائم من جهة بين الرومانتيكية ، ومن جهة أخرى بين المادية والعلوم الآلية والدينيوية و « البداهة » في حقل

معانيها . وزعم أشد الكتائب عداوة للرومانتيكيين « بما في ذلك انصار النزعة الانسانية ، والنقاد الجدد ، بأن العلم الحديث قد أثبت عقلانيا استحالة اتباع المعتقدات الرومانتيكية في الطبيعة والانسان . اذ قال بول المار مور : « الرومانتيكية وهم تصور اللامتناهى في تيار الطبيعة ذاتها ، بدلا من تصويره بمنأى عن هذا التيار » . وكان سر زعمه هو وضره من المعارضين للرومانتيكية ، دون ادنى مناقشة ، بأن هذا « وهم » ، هو افتراضهم اخفاق العلم في الاهتداء الى علامة دالة على وجود غاية روحية أو مثالية في تيار الظواهر الطبيعية . وفي النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، بدا هذا الافتراض في نظر العقلانيين وكأنه حقيقة محتومة .

وانبعثت اول بادرة جادة هددت بقاء المعتقدات الرومانتيكية الأساسية من تفسيرات كتاب داروين : « اصل الأنواع - ١٨٥٩ » ، وقام انصار نظريته في التطور بإساءة عرضها ، كما أساء خصومهم فهمها . وزعم أنها تثبت عدم كشف ما يدور في الطبيعة عن أى دلائل للنائية . فكل ما يحدث خاضع للصدفة ، ولا وجود لأى اتجاه توجيهى ، ولا تدبر ولا حكمة ... أو أى شيء يشبه السلطة الأخلاقية ، أو أى اتجاه يسوق الى الفضيلة . والفكرة الشائعة - وإن كانت لم تعتمد على أى أساس - من دحض داروين لكل دليل عن وجود خطة لهذا العالم وراء هذا الشك الحديث الذى نما في الحاضر وتحول الى اقتناع مثير للأسف بظلو الحياة الانسانية خلوا تماما من أى معنى . وذكر اتباع داروين على كل شيء يظهر الطبيعة بمظهر المتلاف ، ويكشف عن وحشيتها وقسوتها . ويقول هكسلى بظلم المغوار : « عالم الحيوان يكاد يتمثل في مستواه مع عرض للمصارعين » . وأولئك الذين استطاعوا العيش بعد الصراع الوحشى من أجل البقاء هم الأنسب فقط ، بمعنى أنهم أكثرهم أنانية واعتدادا وشراسة ، وأقواهم بنية وأشبههم عقلا .

وجمع فلاسفة هذه المدرسة مادة تكاثرت لديهم ، بدت لهم قادرة على اثبات أن العالم لا يزيد عن كتل بلا لون ولا صوت ولا عطر ، وبأنه بلا جمال ، ويدور بلا غاية خلال الفضاء والزمان اللامتناهيين ، وفقا لقواعد آلية لا تبالى بما يتفناه الانسان أو يتطلع اليه . قال برتراند رسل في وقت قريب يرجع الى سنة ١٩٢٥ : « الانسان حصيلة علل لا علم سابق لها بالنهاية التى تسعى لتحقيقها . وما أصله

وطريقة نموه « وآماله ومخاوفه وحبه ومعتقداته الا نتيجة للقاء عرضي بين الذرات » . فالانسان اذن مجرد نتاج مادي ، وعلم النفس برمته فرع من علم وظائف الاعضاء ، ولا ارادة حرة عند الانسان . فهو سجين محكوم عليه بالسجن مدى الحياة في زنزانة مريمية . وما فنه وادبه ودينه باكثر من مخدرات لذيلة تيسر له الهروب من الحقائق الوحشية الى احلام زائفة . وهو لا يعرف الحقيقة الا عندما يدرس التاريخ الطبيعي والانساني ، باتباع طرق علمية صارمة ، اى قائمة على فروض آلية حتمية . والوحيد القادر على المعرفة الحققة هو العالم الفيزيائي ، ومقلدوه في العلوم الانسانية . والرومانتيكيون حاملون ، وجمال الطبيعة وهم ، وقيمتها الاخلاقية معدومة . في مثل هذا العالم الحديث ، اصبح الرومانتيكي اشيبه بماشق كيتس :

شجاع يائس

يتسكع وحيدا في فتور

حيث ذبلت الحلفاء في البحيرة

ولا طائر يفرد .

واقب انتصار هذه الفلسفة المادية ، في عالم الحياة العملية حربين عالميتين مدمرتين ، وسيطر في عالم الخيال الأدب المتشائم والغن المحموم والموسيقى النشاز . والظاهر كان الانسان بعد ان اطمأن الى ان عالمه جحيم وفوضى قد حاول جعل عالمه الصغير اقرب بقدر الامكان من شكل جهنم ، فأخلده من كل روح انسانية . وحقق ذلك بقدر ما سمحت له قدراته المحدودة من أعمال شيطانية .

خلال عشرينات هذا القرن ، بل لعله قبل ذلك ، اجتذبت ظواهر كثيرة في الفيزياء وعلوم الحيوان والاحياء والنفس من انتباه الباحثين بانه لم يكن يكفي تفسيرها باتباع الفروض المادية . ودعا تقدم المعرفة بالضرورة الى اجراء مراجعة جذرية لفلسفة الطبيعة . واختفى عند وابتهد وسير ارثر ادينجتون وهالدين وجون اومان وجان كرسيتيان سمطس وآخرين ذلك الازدراء الموجه ضد الأفكار الرومانتيكية الخاصة بالطبيعة والانسان ، الذي ساد جيلين من الزمان . وبعد ظهور اينشتاين ورازرفورد وهايزنبرج ، استبعدت الفكرة القائلة بقدرة العلم (وحده)

على رد كل طبيعة الى شيء معروف بصفة قاطعة ، بحيث يستطيع التنبؤ بأحداثها كلها . واعترفت المدرسة الجديدة بوجود حدود لما يستطيع التحقق منه باتباع منهج العلم . وبذلك استعادت مكانتها السامية السالفة تلك المجالات الأخرى من التجربة الانسانية وطرائق البحث الأخرى التى آمن بها الرومانتيكيون . ولم يعد من المستطاع مرة أخرى الدفاع عن القول بأن العلوم وحدها هى التى تحقق الصحة الحقة ، وأن الانسانيات والفن والأدب لا تعطى أكثر من حقائق ناقصة ، أو مجرد أحلام . فليست الثقافة الانسانية بأقل أهمية من المعرفة العلمية فى هداية البشر ، وهو المعنى الذى أصر الرومانتيكيون على ترديده .

عندما أعاد علم هذه الأيام مراجعة تطور الطبيعة والانسان ، ظهرت حقائق اففلها أتباع داروين والرفقون ، وبذلك بدت أحداث النظرية الداروينية فى صورة أقل ثورية . نعم لقد لعب الصراع والالم والموت دورهم البشع ، ولكنه لم يكن الدور الأساسى ، كما اعتقد فيما سبق . فلا وجود فى الطبيعة لأى قسوة أو عدم اكتراث اخلاقى لا يستطيع مصادفته عند الانسان ، وإن كانت امكانات المنجزات الاخلاقية العليا ميسورة فى حالة الانسان . والمظاهر الوفيرة للتعاون المتبادل أو التكافل بين عالم الزهور وعالم « القونا » ذات مغزى . فهى من دلائل وجود نظام رحيب معتمد على تبادل الصلة وخيره . فمن ناحية البقاء ، لم يكن الأقدر على النجاح عادة الذئب الضارية والهمج ، والسلب والنهب فحسب ، ولكنه بالأحرى كان من نصيب القادر على التكيف والاستجابة والتعاون ، وأولئك الذين ارتقوا بخيالهم وذكايتهم بالقدر الكافى الذى يساعدهم على التعلم من التجربة .

لم يكن بزوغ ظواهر حية جديدة فى التطور (أو ما ندعوه بالتقدم) من نتائج الصراع الهمجى وحده . فالصراع يهذب بعض الخصائص التى تدعو الحاجة إليها ، ولكنه لا يخلق الأصالة الخلقة . والقول بوجود « صراع خلاق » - على غرار الفاشيين والشيوعيين - سواء فى المستوى المادى أو النفسى ، يعنى التكلم بجهالة عن تاريخ التطور ، لبزوغ ظواهر حياة جديدة من نتائج الحرية : حرية الارتقاء الى صور أكمل وأبعد .

ومن غير المستطاع القول بأن الظواهر التى لام يفسرها

الداروينيون الزائفون على الإطلاق ، ولا ارجعوها للصدفة وحدها — ظواهر مثل تكوين العين أو الحركة الآلية المعقدة للطيران ، أو التكافل أو التعاون بين النباتات والحيوانات — قد تقدمت خطوة بخطوة بمحض الصدفة . لقد تطلب ظهورها حدوث تحورات في عدة عوامل متبادلة الأثر في نفس الوقت . وأدرك العلم الحديث والفلسفة الحديثة وجود أساس أو مخطط كلي — كما دعاه سمطس — وراء هذا السيل من أحداث الطبيعة ، أو وجود سورة حيوية أو تطور خلاق ، على حد قول برجسون . وكشفت سيكولوجية الجشطالت (أو الصيغ الكلية) عند قولها « بأن المدركات في جملتها شيء أكثر من مجرد مكونات مرصومة » عن اتجاه فكري مماثل ، كما كشفت عن نفورها من النظرية الآلية أو من القول بأن العالم مجرد سلاسل متناثرة ، وبذلك جدت أسس الفلسفة الرومانتيكية .

نهت مادية القرن التاسع عشر انتباه الإنسان الى انحطاط أصله ، أما علم القرن التاسع عشر وفلسفته ، فقد أشار الى التقدم الذي أحرزته جميع الكائنات الحية . اذ ركزا على ما حدث من تدرج صاعد في تطور الكائنات — من أدنى صورها المتمثلة في الانتقال من الانكساعات الأولية الى الفرائز المتقدمة الأكثر ادهاشا ، ثم التحقق التدريجي للدكاء ، وبصورة الخيال . ففي أدنى مراحل الحياة ، كانت هناك علاقة هزيلة بين الكائنات تلاها تطور تقدمي للحياة الجنسية والاجتماعية ، نقلها من حالة مجتمعات معتمدة على الفرائز ، الى المراحل العليا ، حيث يؤلف الأفراد المكمثلون النمو ، بوعي وباختيارهم ، بعد ازدياد حساسيتهم ، وبعد تقدمهم بفضل المعاناة بشائر جماعات اجتماعية متعاطفة تسمح روابطها بتقدم الزمان ، وتمثل اكتمال تطور الإنسان في الحرية والمنطق والخيال والحب . وبدت كل هذه المظاهر في بدايتها متقطعة غير كاملة ، وان كانت رغم ذلك قد استطاعت أن تنمثر وتلمس طريقها حتى بلغت الكمال . وظهرت المرة تلو الأخرى القدرة على التحسن والرغبة في الطموح ، وكشف التطور دائما عن وجود حافز للخلق المثمر لشخصيات أكثر حرية واسمى تمتعا بالحرية . بينها ترابط اختياري ، في مجتمعات تهدف الى حماية تقدم هؤلاء الأفراد الانحرار ورعايتهم . وكثيرا ما تعرض التقدم للعوق يتناهي اضطرابات الطبيعة ، أو حماقات الإنسان ، وجرائمه . وان كان من الواضح ان التطور عملية يستطيع الإنسان توجيهها بوصفه رائدا له ، كما يستطيع زيادة سرعته نحو مراحل أسسمى من الخير الفردي

والاجتماعى . لم يعد ما يذكره العلم الحديث عن التطور خاضعا - كما كان فى القرن التاسع عشر - للتعصب لفكرة انحدر الانسان من القرد . فهو فى أقل تقدير ، يوجه اهتماما مماثلا لامكان ارتقاء الانسان بين الفئنة والأخرى الى مراتب العبقرية والبطولة والقداسة .

وكما قال ماكنتيل فى كتابه عن الموقف الانسانى (*) وهو كتاب يبلغ دال على العلم ، أهمله دارسو الرومانتيكية بغير وجه حق :

« جاءت بنا الطبيعة للوجود اعتمادا على وسائلها ، ورفعنا فوق عالم الكائنات العضوية ، ومنحتنا الصدارة فى العالم العضوى . نعم لقد رفعنا بوسائلها الى آفاق فكرية يمكن ان تدرك منها على أقل تقدير الآفاق الأخرى ... والشئ المدهل عند الانسان ، وغير المفهوم الا بقدر ضئيل ، هو امتداد رؤياه ، وتفرد بهمشق الأفكار والمثل البعيدة عن بيئته المادية ، أو نشاطه الحيوانى ، البعيدة عن ايحاء هذه البيئة . وان كان هذا هو السبب فى تعلقه بها ، واستعدادة لتحل كل مشقة وحرمان ، والتضحية بملذاته والاستخفاف بأحزانه وشعوره بخيبة الأمل . اذ أنه يجعل قيمتها اسمى من حياته ويقال مخلصا لها حتى الممات ، رائده الايمان العميق بأنه لو لم يوجد شئ يستحق الموت فى سبيله ، قلن يكون هناك شئ يستحق الحياة من أجله » (١) .

هذه كلمات اديب وفيلسوف ، وان كان الاعتقاد بأن الطبيعة قد اهدت من خلال الانسان الى الوعى بإمكاناتها وحريتها قد شارك فيه جوليان هكسلى مع ما عرف عن عقليته من شدة تمسك بالعلم . اذ كتب يقول :

« عماد التاريخ الحديث الأمل . اذ كان التطور البيولوجى بطيئا متلافا الى درجة فظيعة فساق الحياة الى العديد من الطرقات المسدودة . ولكنه رغم ذلك قد حقق التقدم ... واستطاع تطور النخ الانسانى ان يغير أبعاد التقدم فى وثبة واحدة . وأصبح بالإمكان الآن

(*) The Human Situation.

The Human Situation . . . من ١٩١ ، ١٩٠ ، ٢٠٧ ، ٤٣١ .

نايف ماكنتيل ديكسون .

نقل الخبرة من جيل لآخر ... واستطاع التطور أن يصبح واعيا عند الإنسان .

لا يمثل ماضي تاريخ الإنسان أكثر من حقبة صغيرة من الزمان الذى سبق الإنسان ... ولا اختلاف بين ارتداداته وبين تعثرات طفل يتعلم المشى ، فكلاهما أمر طبيعى . وامكانيات التقدم التى نتكشف بمجرد تفتح عينيه لجمال التطور غير محدودة ... وأخيرا توفرت لنا نظرية متفاعلة من العالم وحياتنا فيه بدلا من النظرة المتشائمة ... ولعل تسميتنا لها بالنظرة الارتقائية أفضل من تسميتها بالثفالة ، غهى فى أقل تقدير تدعو الى الأمل ، وملهمة من الناحية العملية » (١) .

هذا هو اتجاه العلم اليوم ... ويكاد يكون عكسا كاملا لاتجاه القرن التاسع عشر ، كما أنه هدم الأساس العلمى المزعوم لتلك الفلسفة المأدبة التى جعلت الرومانتيكية تلبو لفترة كمقيدة بعيدة عن العقل .

الرومانتيكية عقيدة او مجموعة من العقائد التى يعبر عنها بواسطة فن رمزى عاطفى كالأدب على سبيل المثال . وتعتمد حقائقها فى الاكتشاف على الخيال ، لأنها تحتدبه بوجه خاص . ولا تعرف حقائق الرومانتيكية « الإثبات » او « عدم الإثبات » بأسلوب العلم . ومن المستطاع القول بأن من أثار ثورة الفكر العلمى فى العصر الحالى جعل الرومانتيكية عقيدة فكرية جذيرة بالاحترام ، بعد أن كانت قد توقفت عن الاتصاف بذلك لفترة ما . ولقد حرص كولريديج على القول بعدم تعارض الخيال الحق مع العقل ، رغم كونه أجبه بمعبر مستقل موصل للحقائق العليا . واعتقد الرومانتيكيون فى إمكان الاعتماد على الأشياء « التى لا ترى كبنات ودلائل » . ولا ينكر العلماء المحدثون دور الكشف الذى قد تحققه مثل هذه الرؤى . يقول البرت اينشتين :

« أجمل ما نصادفه هو ما أحاطه الخفاء . فهو مصدر كل فن وعلم حق . ولا اختلاف بين من تبدو له المشاعر شيئا غريبا ، والذى لم يعد قادرا على التوقف والشمعور بالدهشة والتهيب ، وبين أى ميت . أن عينيه مغمضتان . ولقد أسفر التبصر فى أسرار الحياة ،

(١) مجموعة I believe جمع لاديان . ص ١٢٢ .

حتى في حالات اقترانه بالخوف من ظهور الدين . ومن المشاعر التي يتركز عليها تديننا الاصيل معرفة ان ما يبدو لنا غير قابل للنفاذ في اعماقه موجود بالفعل ، وانه سيكشف عن نفسه في صورة اسمى حكمة وجمال اشد تالفا ، لأن ملكاتنا الخاملة لا تستطيع ان تدركه الا في ابعد اشكاله أولية ... يكفيني ان اأمل سر الحياة الواعية التي تعمل على تخليد نفسها مدى الدهر ، وتأمل التكوين العجيب للكون ، الذي لا نستطيع ادراكه الا في صورة باهتة وان احاول بتواضع فهم ولو نزر يسير من الدكاء الذي يتكشف في الطبيعة » .

وهكذا يتابع العالم والرومانيكي طريقهما المختلف ، بنفس الروح ، تجاه نفس الهدف .

هوكس فيرتشايلد

تعريف الرومانتيكية

يتفق أغلبنا على أن القول باكتشاف حقيقة الكون ، انما يعنى بوجه عام تفسير العالم بطريقة تتواءم مع الفرائز البشرية والمشاعر والرغبات الشخصية . وعند تفسير الكون على هذا النحو ، بطريقة مسابرة للأسماني ، يعمل الانسان حسابا لعاملين : لما يعرف ، وما لا يعرف . والعامل الأول مازال ضئيلا للغاية بالنسبة للثاني ، ولا بد أن يكون قد بدا أكثر ضلالة من ذلك في المراحل الأولية من الوجود .

على أن الصور التي أودعتها حواس أسلافنا القدامى في عقولهم ، قد قامت بحيل عجيبة . اذ انقطعت في الأحلام وأحلام اليقظة عن سياقها الأصلي ، وألفت صورا بدت مستحدثة وغريبة أشد الغرابة ، واتصفت بعض هذه الصور بالارتها للرعب ، وإن كان البعض الآخر قد تميل بلفظه وتفوقه على أى شيء مستمد مباشرة من تجربة الحس . وبدأ الانسان يلعب لعبا خلّاقا بهذه التكوينات العشوائية من الصور ، على غرار الطفل عندما يلهو بمكعباته . . فسمح لها بالتحرك في نطاق حدود معينة ، كما أمكن استعمال الإيحاءات التي أوعزت بها في بناء تكوينات خيالية من ابتداعه . وتجاوب الانسان بمشاعره مع هذه

الصور الذهنية . ويعرور الزمن ، استخلص منها بعض استنتاجات ، وهكذا احتلت عقله تصورات غامضة تمثل مخاوف أعمق ، ومشاعر حب أسمى ، مما يمكن الاهتداء اليه في العالم المعروف .

كان تناول الإنسان تناولا خلاقا للصور الأولى التي راودته ، لا شعوريا ، الى حد كبير . فلم يكن الإنسان على أقل تقدير ، على دراية حقيقية بما يفعله . ولو أنه عرف من البداية ، أنه هو بالذات الذى صنع هذه المعانى ، من سُلمات قليلة مما هو معروف ، لتغير تاريخه ، عما أصبح عليه . ولكنه لم يعرف الا أن عقله مشحون بأشياء أفضل مما يستطيع ادراكه في العالم المحيط به . ولما لم تجيء هذه الأشياء من « المعروف » ، فلا بد إذن أن تكون قد جاءت من المجهول . وإذا كان المجهول هو مصدر هذه المعانى المؤثرة ، فلا بد أن يكون هذا المجهول ، على وجه ما ، أقيم واسمى من المعروف . وهكذا تحول المجهول الى ما فوق الطبيعة ، وإلى غاية يتردد فيها صدى الله عندما ينادى الإنسان اسم « الدكتور وود » ، على سبيل المثال . وفي تفسير الحياة الخاضعة للأمانى ، أصبح المجهول خيرا من المعروف . فهو بخلاف المعروف ، لا ييوح للإنسان إطلاقا بما يكره سماعه ، كما أنه لا يوحي له بأن العالم لا يعمل لخيره . واقصر طريق للوصول الى أى نتيجة مستحبة ليس بالبحث عنها في المعروف ، بل بوضعها في المجهول ثم استرجاعها منه ثانية .

ومنذ ذلك الحين ، شعر الإنسان بالهبة عند النظر الى المجهول ، وأشعرته أسرارته بتمعة واثارة . ولا يقتصر الإنسان على ملء المجهول بالمخاوف التى يختشاها ، ولكنه يضى عليه الجمال والمحبة والرعاية الاخلاقية التى يتلطف اليها . وانعكست هذه المجدرات على المجهول ، فى شكل صور مشخصة بوجه خاص ... اذ حاول الإنسان طويلا أن يضى على المجهول شيئا من الرسوخ والصلابة التى يتميز بها المعروف . نعم لم يملأ الإنسان المجهول بأوهامه فحسب ، بل جعل هذه الأوهام أيضا تبدو مشخصة ذات طابع مميز بقدر المستطاع .

.... أما ما يقابل هذا الاتجاه فهو صبغ الواقع بالصبغة المثالية ، ومن هنا تفلتت فى « المعروف » مؤثرات افترض انبعاتها من المجهول . ومضى ربح من الزمن استعملت فيه هذه التسميات عن الواقع ، بعد تفلتها فى هذا الواقع فى محاولات أكثر وعيا لتفسير

الحياة تفسيراً متجاوباً مع العاطفة والأمانى . وساعد ذلك على اللطيف من صلاية مقاومة « المعروف بتطعيمه بسر الجھول وسحره وتمكين الانسان من تصور الربيع كشيء أكثر مما هو » .

اجسر على القول بأن النظرة الموهومة للحياة التى تمخضت عن تداخل المعروف والمجهول ، او الطبيعى وما فوق الطبيعى ، هى دعامة العنصر الرومانتيكى فى الفكر الانسانى . وتكاد هذه الظاهرة ، كما فسرت حتى الآن ، أن تكون مالمية ، بحيث يصح اعتبارها نزعة من نزعات الفكر . اذ لا يخلو منها أى كائن انساني ، وان توافرت عند البعض بقدر أقل من توافرها عند الآخرين . ولقد قامت منذ فجر العقل بدور هام فى الفنون الجميلة والدين والميتافزيقا ، وفى التلمسات الأولى للعلم ، على أقل تقدير . واستحدث الانسان شيئاً فشيئاً معايير نقدية ومذاهب لاهوتية وفلسفية ومناهج فى البحث العلمى ، استطاعت بفضل تفرقتها الراسخة بين الطبيعى والتسامى عن الطبيعى ، ايقاف العنصر الرومانتيكى منذ حده . ومع هذا فالدافع باق . فهو أمرق وأعمق من العقل او الخيال العقلانى ، كما انه عزيز على قلب الانسان . ولو اردنا اختراع كلمة فلنسّم هذه السمة الرومانتيكية الغريزية للعقل « بالاستعداد الرومانتيكى » (٣) .

فى اى الأحوال يتحول الاستعداد الرومانتيكى الى رومانتيكية ؟ . تتطلب الرومانتيكية بيئة فكرية يستطاع فيها الاستمتاع بالوهم الرومانتيكى بغير دراية معوقة بأنه وهمى . وفى الحالات التى تتطلب فيها المحافظة على الوهم محاولة واعية تظهر فيها ملامح من المراوغة والدفاع والتحدى ، هنا يتحول الاستعداد الرومانتيكى الى رومانتيكية . ويسلم اى مخلص ، عندما يتأمل ما حوله هذه الايام ، بأن ما يعترض سبيل رغبته فى الوهم الرومانتيكى هو العوائق الجادة التى يمكن اجمالها فى كلمة « العلم » . ولا اعنى بذلك ان اى كشف علمى معين قد جعل من المستحيل ابقاء اى اعتقاد معين . ان ما اعنيه هو القول بأن ما يوق الرغبة الاولى فى احداث تمازج بين الطبيعى وما فوق الطبيعى هو دراسة الكون كعالم تسوده القواعد الطبيعية البحتة ودراسة الانسان ككائن يتبع هذا الكون تبعية كاملة ، ودراسة العمليات السيكولوجية التى ساءت الانسان الى تخيل وجود عالم من الوجود

مختلف واسمى . وما يمزق الانسان الحديث هو الصراع بين الرغبة في المعرفة ، ورغبة الاستغراق في الحلم . فلقد حققت له الرغبة الاولى الراحة والكفاءة ومنحته بعض السيطرة على قوى الطبيعة ، وحررت عقله من الكثير من الخزعبلات المملية ، وان كانت قد فرضت عليه شيئا فشيئا نظرة للحياة قيدت استمتاعه بالاستعداد الرومانتيكى .

كم نحن نتقيل في سرعة الثمار العملية للعلم ، وكم نتصف بالبطء عند تقبلنا لتضمناته الفلسفية . وكم نتحمس في القرن العشرين رغم روحه العقلانية للاندفاع من اى ثغرة من ثغرات الجهل التى تسامدنا على التحايل على العقل .

ومع هذا فرغم قلة معرفة الانسان بطبيعة الأشياء ، الا ان هذه المعرفة قد بدأت منذ وقت بعيد ... قبل هذا القرن . ونحن لم نواجه هذا الموقف على حين غرة ، اذ تعرض التمثش للوهم الرومانتيكى لتهديد متزايد من اثر كل تقدم احرزناه في فهمنا للطبيعة . ولكن الرسم البياني للمعرفة يبدو في صورة تموجات اكثر مما يبدو في صورة خط صاعد مستقيم ، فمن هنا يتبين وجود ارتباط بين شدة ضعف رعاية الاتجاه الرومانتيكى وحمايته ، وبين قوة الواقع ، كما واجهته العهود المختلفة . وبغير محاولة للقيام بالمهمة المستحيلة الخاصة بتتبع التاريخ الكامل للموضوع ، ربما امكنا الاهتداء في غسق عصر النهضة الى المصادر المباشرة لما سماه ماثيو ارنولد « هذا المرض الغريب للحياة الحديثة » . واحس « الاستعداد الرومانتيكى » الاليزابثى مع وثوقه بنفسه بالقلق في العالم كما صورته العلم الحديث . وافصح الشاعر سينسر الطريق للشاعر « دون » ، كما اقسحت رواية « كما تشتهى » الطريق « لدقة بدقة » ، وكلاهما لشكسبير) . وبرغم ما يبدو في تفسير القرن التاسع عشر لهاملت من تجاوز للاختلاف في الزمان في عدة نواح ، الا ان هناك نواحى مشتركة عديدة اشترك فيها العصر الاليزابثى مع الكثير من اوجاع العالم (*) البيرونية . وعندما اراد اولدس هكسلى اختيار شعارا لمتوان الصفحة الاولى من أحد كتبه (**) ، امكنا الاهتداء اليه في رواية « مصطفى » لفلك جريفيل :

(*) Weltschmerz

(***) Point counter point

يا لأحوال الانسانية المضجرة .

فهي تتبع في الأصل قانونا ، وتتقيد في سلوكها بأخر .

التفاهة في دمها ، وإن كانت تحرمها .

وخلقت عيلة ، وتؤمر باكتساب الصحة .

« الذى عنته الطبيعة يا ترى بهذه القواعد المشتتة .

بين العقل والمشاعر ، علة انقسام النفس ؟

وربما أمكن لهكسب أيضا أن يهتدى أثناء تنقيبه الى البيتين
المنجهمين الاتيين :

لو أن الطبيعة لا تشعر بمهمة اراقة الدماء ،

لخلقت طرقا أسهل للوصول الى الخير .

أو ربما في وسعه الاستشهاد بكورس « الترتار » المعروف بدرجة
اقل :

ثمة خزعات بعيدة الانتشار ، تمثل أمجد صور الضعف .

تنبع من أهواء الانسانية ومشاعرها القلقة العميقة

يا الهى كُنت أوتر أن أوسع في صدفة

فأشعر بأن هذا الفناء الذى لا ينتهى كله ملكى ، لولا

ما ينتابى من أحلام فظيمة .

على الرغم من أن القرن السابع عشر لم يكن على دراية بالنتائج
الحقيقية المتضمنة ، إلا أنه قد لجأ الى طرق مختلفة للخلاص من هذه
الأحلام المفرزة بدت في طيش أعمال ، (الزعيم الكافى الفرنسى)
جان كالفين في الولع « الميتافيزيقى » وفي التمسك التطهيرى
بأصول الدين ، وبدت في محاولة ملتون التوفيق بين حركة التطهير
وتقاليد النهضة العظيمة . وفى نفس الوقت ، حدث تقدم فى العلم :
وما أوفى القرن على نهايته حتى انخفض منسوب الزوج الرومانتيكية ،
وشعر الناس بالعرفان للنفع العملى الذى حققه العلم ، ولطف من
خشونة متضمناته العامة استيعابه فى نسق من العقلانية المشبعة
بروح الهندسة . وربما جاز تفسير هذه العقلانية بأنها حل وسط بين

العلم والاتجاه المعارض للعلم . فرغم ما فيها من نظام منطقي آلى ،
الا انها احتوت قدرا كبيرا من القبلية وافكار المني ، كان فيه الكفاية
لحماية أنصارها من اية حقائق غير مرغوبة . وحقق هذا المذهب
العقلاني قرابة الخمسين سنة السلام والهدوء والثقة في التقدم المادي
والفكرى والثقة في المذنبية والبداهة والكلاسيكية المنتحلة . وجمع
« الاستعداد الرومانتيكي » ، وان كان قد تعرض للالفة والقلق في
احلامه المتقطعة

كان من المقرر ان ينتهي الحل الوسط العقلاني بالاخفاق . فهو
وسط مصطنع فائر بين طرفين شديدي الحيوية . ويتقدم القرن
الثامن عشر ، ازداد استقلال هذين القطبين ، وازداد ميلهما الى
التنافر . وتخلص العلم من قيود المدرسية ، واتخذ طابعه الحق .
اما « الاستعداد الرومانتيكي » ، بقلقه الفاض ، فقد زادت ملامحه
وضوحا بعد مواجهته لعدو محدد المعالم ، فوسع خطاه ، وقام بحماية
الرومانتيكية من طريق الدفاع والهجوم .

في الحديث من القرن الثامن عشر ، سلمت بوجود عادة في القرن
الثامن عشر لتشخيص النزعات في مسميات مختلفة . ولم يحتو هذا
العصر بطبيعة الحال على محاربين ينتمون الى نزعات باسم العقلانية
الهندسية والتجريبية العلمية والرومانتيكية . فلقد احتوى على كائنات
بشرية لم يتجسم في اى كائن منها اية نزعة واحدة . وليس من شك
في ان فكر اى رومانتيكي في ذلك العصر كان ملونا بلونى العقلانية
المجردة ، والتجريبية العلمية . ومع هذا ، وبحلول منتصف القرن ،
بدا حافز الوهم يتخذ مظهر القوة الفلسفية المعادية من وعى للعلم
والعنصر العلمى في العقلانية . ومنذ ذلك الحين حتى الآن ، انهضت
الروح الرومانتيكية للانسان اما بصورة دالة على المرافقة ، او على
التحدى واما بطريقة يائسة حزينة او بصورة دالة على الايمان الظافر ،
في محاولة للبحث عن شيء من التناظر بين الواقع والرغبة .

اسمحوا لى اذن ان اقترح التعريف الآتى : الرومانتيكية هي
محاولة في مواجهة المواقف الواقعية المتزايدة ، للاحتفاظ - او تبرير -
تلك النظرة الوهومة عن العالم والحياة ، التى تجيء نتيجة لفرج
خيالى بين المألوف والقريب ، وبين المعروف وغير المعروف ، والواقعى
والمثالى ، والمتناهى واللامتناهى ، والمادى والروحى ، والطبيعى

وما فوق الطبيعي . ليست الأزواج السالفة من المصطلحات متساوية طبعا في المعنى . فهي تمثل سبلا مختلفة لصور كشف الدافع الرومانتيكى عن نفسه في الأمزجة المختلفة . والتركيز على الأطراف الأولى في هذه الأزواج قد يجيء بما يسمى العنصر « غير المتعالى » من الرومانتيكية . أما التركيز على الأطراف الثانية فيؤلف العنصر « المتعالى » منها .

من المبعث أن نتوقع أن ينطبق هذا التعريف أو أى تعريف آخر على كل عمل مؤلف ما بين ١٧٣٠ و ١٨٣٠ . فمندا الذى يستطيع أن يستحدث قاعدة تنطبق على الفترة ما بين ١٨٨٠ و ١٩٣٠ ، قادرة على تغطية كل شخصياتها واتجاهاتها ؟ نعم لم يأتنا كل كاتب في العصر موضوع دراستنا تأثرا قويا بالحافز الرومانتيكى - تأمل كراف وجان أوستين على سبيل المثال . فهناك على الدوام شخصيات تبدو بعيدة نسبيا عن الرومانتيكية ، أما لأنها كانت على دراية بسيطة بما يتسامى على الطبيعة ، أو لأنها تميل بطبيعتها لاقامة حد بين ما يتجاوز الطبيعة ، والطبيعة . ولسنا في حاجة الى افتراض تأثر حتى الكتّاب الرومانتيكيين بلا منازع تأثرا شديدا بالرغبة في الوهم في كل مرة وضعوا فيها أقلامهم على الورق ، أو أنهم كانوا على الدوام يهاجمون من وصى القوى التي حولت « الاستعداد الرومانتيكى » الى رومانتيكية . فالرومانتيكيون لا يشتون على الروح الرومانتيكية كما لا يتبع العلماء دائما روح العلم . وينبغى أيضا الاعتراف بوجود مستويات مختلفة من العمق والشدة في الدافع الرومانتيكى ، الذى قد يرتفع الى حالة اشتهاه بليك الطيتاني لعقد زيجة بين المتناهى واللامتناهى ، أو ينخفض الى ميل وديع غريب - كالدلى - يظهر عند « تشارلز لامب » - لفرض السحر على ما هو مألوف . غير أنه بعد التسليم بكل هذه الاستثناءات والتحفظات ، سيتبين أن الرغبة في المحافظة على بعض جوانب من الوهم الرومانتيكى في مواجهة العوائق التى قدمتها العقلانية والتجريبية كانت سائدة للغاية ، بحيث بدت كعلامة مميزة لأدب ما بين ١٧٨٠ ، ١٨٣٠ .

ويسمى التعريف المقترح للفوص الى ما هو أعمق من التعاريف المختلفة التى أكدت جانباً واحداً من الرومانتيكية ، كالقول بأنها رجوع الى الطبيعة ، أو إعادة إحياء الاهتمام بالماضى ، أو التحرر في الأدب، أو الولع بالعجائب أو غلبة الخيال في الأدب . وهكذا تطلب الأمر في

مسبيل البحث عن أصل قد ترتبط به كل هذه التعاريف ، الاعتماد عند التعريف على الدافع السيكلوجى ، بدلا من الاعتماد على التعبير الأدبى، وإن صح القول بأن شكل الأدب الرومانتيكى وأسلوبه كانا أنسب نتاج للرومانتيكية ، كما عرفت هنا ، فالأدب الرومانتيكى هو نوع الأدب الذى يتوقع من شخص يحيا ويتطلع للحياة فى ضوء الوهم الرومانتيكى .

يعتقد أحد الأصدقاء أن هذا التعريف متسع للغاية ، مما يحول دون نفعه ، لأنه جعل الرومانتيكية تغطى كل فن ودين ، وكل الانفعالات السامية . على أنه يتحتم علينا التفرقة بين محاولات تطويع المواد الفنية والسلوك الإنسانى لتحقيق مثل أعلى ، وذلك الخلط بين الحقيقة والحلم المعروف عن الرومانتيكية . وليس من شك فى وجود عنصر رومانتيكى كبير يدخل فى أصل النشاطات المثالية الخلاقة للعقل ، وإن كان هذا الأصل بعد نهوض الحضارة العقلانية ، قد ترك جانبا بلا تردد ، رغم ما أثار من ألم . ولا جدال فى وجود أشكال من التعبير الفنى الآن لا تعتمد بأى حال على الخلط بين الطبيعى وما فوق الطبيعى ، كما لا يصح القول بأن أحط مثل للإنسان الحديث هو التى تتضمن تفسيراً عقلانيا للتجربة الإنسانية بدلا من تضمينها تفسيراً خرافيا متجها إلى التسامى من هذه التجربة . وما أقوله من الدين أقل وثوقا من ذلك ، وربما فضلت قبول أحكام أرباب التجارب الدينية الأخصب من تجربتى . ويبدو لى أن أى دين جماهيرى ينزع إلى التطرف الرومانتيكى ، عندما لا يقتصر على ناحية الدعوة الأخلاقية . ومع هذا فما من شك فى وجود فلسفات لا رومانتيكية للدين ، بل ومتعارضة مع الرومانتيكية . أما إلى أى حد ترضى هذه النظرات اللاهوتية الرغبات البشرية الفطرية فمسألة يتحتم ترك الإجابة عنها للآخرين .

مهما بدأ فى هذا التعريف من الساع ، فإنه بعد أكثر تخصصا من تلك التعاريف التى حاول الجمع بينها . فهو يشير إلى سبب رجوع الرومانتيكيين إلى الطبيعة ، وحالهم عندما يفعلون ذلك ، وسبب أحيائهم لأدب القرون الوسطى ، وإضافة الغربة إلى الجمال . ولن يستطيع أبدا تعريف الرومانتيكية بطريقة ترضى الجميع . ومع هذا فبالنسبة لما عانيت به ، قد استطاع هذا الشرح الاحاطة بكل النزعات التى يستطيع اعتبارها رومانتيكية ، وإن كان لم يكلب التنوع الذى تكشف به الروح الرومانتيكية من نفسها فى الأدب ... على هذا

إذا أمكنك الشعور بوجود رومانتيكية واحدة كامنة وراء هذه الرومانتيكات رغم تنوعها ، فأننى سأشعر بأننى وفقت فيما قمت به ، أما إذا لم تشعر بذلك ، فلا بد إذن من أن نتفق على ألا نتفق .

ينبغى أن يطمئن أولئك الذين يرضون عن هذا التعريف للرومانتيكية ، وأن كانوا لا يرضون من النظرية المتحالمة نوعاً ، والتي اعتمد عليها عند صياغته ، إلى إمكان التوفيق بين نفس التعريف وبين تحاملات مختلفة . فمن المستطاع الشعور بوجود اعتماد حياة أى إنسان سليم العقل من أهل العالم الحديث على قبول النزعة (الطبيعية) المطلقة البحتة ، وأنه بمجرد أن بدأت النزعة (الطبيعية) الخالصة تحدد معالمها استولت عليها الرومانتيكية ، وجعلتها إلى شيء بعيد النقاء ، بحيث تعلم تنقيتها منذ ذلك الحين حتى الآن . على أنه من المستطاع بالمثل الشعور بأن النزعة الطبيعية لئمة تم اقتاذ البشرية منها بفضل الرومانتيكية بعد أن ارتفعت بها ، وأحدثت تآلفاً بينها وبين المثل الروحية . ولا وجود لإجابة صحيحة سهلة عن هذه المسألة يستطيعون تدوينها في مذكراتهم .

ثمة سؤال واحد يؤكد انكم ستوجهونه إلى ، وربما أمكن الإجابة عنه على الفور . ألا يعرض العلم الآن الوفير من النظريات الدالة على اتباع النظرة الرومانتيكية للحياة ؟ (رغم الروح التي بدت في قصيدة روبنسون جيفرز عن العلم ، وفي كتاب السلوك الحديث (*)) لكزوتش (**)) . لعل هذا يعتمد على نوع العلم المقصود . فالعلوم التي تتناول جسم الإنسان وعقله ، والعالم كما يظهر لحواسنا ، مازالت تجمع الأدلة المتعارضة أشد تعارض مع الوهم الرومانتيكى . ومن ناحية أخرى ، شجعت الفيزياء الرياضية الحديثة على ظهور روح مثالية بسططح الرومانتيكى الانتفاع بها في تأييد رغبته في الاستغراق في أحلامه . فالواقع أن الخلط بين ما هو فزيكى ، وما هو ميتافيزيقي في كتب مثل كتاب أدنجتون « طبيعة العالم الفيزيقي » من الأمثلة الطريفة المؤيدة لتعريفنا للرومانتيكية ولم تجيء الفيزياء الحديثة بأى دليل يؤيد أية نظرية دينية أو فلسفية ، ولكنها عندما فتحت فجوات من الغيبيات في عالمها ذى الأبعاد الأربعة ، فإنها قد هيأت الفرصة

(*) The Modern Temper

(**) J.W. Krutch .

للإسترسال في معتقدات كانت قد تعرضت للشلل بصورة قاطعة في عالم نيوتن المحكم الصغير .

لأشك أن رومانتيكية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مدينة بسموها وسخفها - من ناحية - للرغبة في محاربة العلم عندما تتسم نظريته بنقصها وعرضيتها . إذ خشي أن يقوم العلم بالتزويد بتفسير واضح جاف لكل شيء . وتضاءلت هذه المخاوف بطبيعة الحال ، بعد أن اتجهت كل العلوم الى التواضع والاجتهاد ، وقضى على الانشقاق الجامد القديم بين الفكر والشعور ، واهتدت العجائب الى موضع حتى في العمل ، ولم يعد هناك معنى للاعتقاد بأن العلم سيقضي على المشاعر الإنسانية .

على أن « المشاعر » و « الرومانتيكية » ليسا بالكلمتين المترادفتين: والظاهر أن هنالك عداء مستحكما مازال باقيا بين التفيرات التاريخية في العالم واتجاه الانسان الى العلم ، أى بين الروح العلمية ونوع الوهم المميز الذي يعد جوهر الرومانتيكية . ولم يعد العلم يقلق الرومانتيكي بالتهديد بتفسير كل شيء . والأصح هو أن ضيق رومانتيكي القرن العشرين إنما يرجع الى الخوف من عدم وجود سبل أخرى لتفسير الكون ، بعد أن عجز العلم نفسه عن ذلك . فلدينا الكثير من الأسرار ، وإن لم تكن هنالك أبعاد صحيحة في بقائها كذلك . نعم هنالك عدد لا نهاية له من الأشياء التي لا نعرفها ، ولكن الأشياء التي نعرفها قد جعلت من العسير انطواء ما نجهله تحت تصوراتنا للخوارق . كما جعلت من العسير الربط بين تصوراتنا عن الخوارق ومعرفتنا بالعالم الخارجى ، ومن هنا فبالرغم من عدم وجود انسان عاقل هذه الأيام يزعم أن العلم يمنعه من الوقوع في الحب ، أو من الأعجاب بقوس قزح ، إلا أن الوهم الرومانتيكي ، كما يبدو لى قد أصبح مهددا تهديدا خطيرا أكثر من أى وقت مضى .

ومع هذا فلن يتفق الجميع على هذا الرأى . وفي الحق لقد بلغت حالة العلم والفلسفة والدين حاليا كبرا من الاضطراب بحيث يتعلم علينا القول بوجود اتجاه عقلى واحد سائد بوجه عام . ومن هنا أقصوف أشعر بغاية الرضا إذا أنا نجحت في حثك على الاهتمام بمعتقداتى الخاصة بالرومانتيكية باعتبارها مسألة تاريخية بحثة . أما كيف يشعر الناس في الحاضر وكيف يشعرون في المستقبل فمسائل تثير جدلا ،

وان كنت متيقنا الى حد كبير بانهم منذ اواخر عصر النهضة حتى
الماضي القريب قد شعروا الى حد ما مثلما قلت .

انبعثت هذه المحاولة للتعريف ، من الرغبة في الاهتمام الى اصل
مشترك للنزعة الطبيعية (الطبيعية) الرومانتيكية ، وولع الرومانتيكية
بالقرون الوسطى . ولا بد ان تكون الفصول السابقة من الكتاب (٣) قد
اوضحت توضيحا كافيا العلاقة بين النزعة الطبيعية الرومانتيكية والتعريف
المقترح . ويفسر نفس التعريف لماذا اتجه الرومانتيكيون الى الاعجاب
بمعصر (العصر الوسيط) انطلق على سمجته في الجمع بين المألوف
والغريب والطبيعى والخوارق . وبما لوجه النظر المعروضة هنا :
الرومانتيكية سمى وراء الوهم . وقد ينشد هذا الوهم في خوارق
الطبيعة ، وربما نشد في عصور لم يرغم فيها الاستعداد الرومانتيكى على
التحول الى رومانتيكية . واخيرا فانه قد ينشد في خيال الانسان ذاته :
الموضع الصحيح لتحويل الأحلام الى حقائق ، والحقائق الى أحلام .

هربرت ريد

مقدمة

(السريالية ومبدأ الرومانتيكية)

ان يشهر اى ناقد ذو خبرة لدى مناقشته لمصطلحي « رومانتيكية » و « كلاسيكية » بغير الازورار . فلم يثر اى موضوع جدلا شديدا مثل هذا منذ اجهد المدرسيون انفسهم فى بحث مسألة « الاسمية » . لم اقم باستثناف الجدل مرة أخرى (وهو ما يعنى اننى سحبت كلمتى التى قلتها فى الاستهلال) الا لانى اعتقد ان السريالية قد حسمت هذه المسألة . فمادام قد نظر الى الرومانتيكية والكلاسيكية كاتجاهين بديلين وممسكرين متنافسين ، يعتنق كل منهما عقيدة ما ، كان من غير المستغرب حدوث صراع متواصل بينهما ، الرابع افيه هو النقض . والواقع ان ما حاولت السريالية القيام به هو حسم هذا النزاع ، لا باستحداث قوة موفقة - كما توقعت فيما سبق - كنت على استعداد لتسميتها « بالعقل » او « النزعة الانسانية » ، وانما بتصفية الكلاسيكية واثبات انها غير ذات موضوع ، وذات تأثير مخدر ، ومتعارضة مع دوافع الخلق . فالكلاسيكية - كما يجب ان يتبين بلا مقدمات اخرى تمثل لنا الآن - ولقد مثلت ذلك دائما - قوى القمع . الكلاسيكية هى النظر الفكري للطغيان السياسى . اذ قامت بهذا الدور فى العالم القديم

من كتاب « السريالية » لاندريه بريتون وآخرين (١٩٣٦) .

وفي امبراطوريات العصور الوسطى . واستحدثت مرة أخرى للتعبير
عن دكتاتوريات عصر النهضة . ومنذ ذلك العهد أصبحت العقيدة
الرسمية للرأسمالية . وحيثما يوجد دماء للشهداء تلطخ الأرض ،
سترى عمودا عن الأعمدة الدورانية أو لملك واحد تمثالا لغيره .

لم يكن الأكاديميون من نقادنا على غير دراية بهذا الاتجاه في الرأي،
وإن كانوا قد اتفقوا بطبيعة الحال على تزيين الجثة التي حنطوها ،
بالألوان الحية . كثيرا ما اتيت على صقل تناول السير هربوت جريسون
لهذه المشكلة ، لمشابهته لبرونتيير ، واتباعه نفس حده الفاصل الأساسي،
فهو لم يبد بعيدا عن التعاطف كلية مع الرومانتيكية ، وإن كانت هناك
مسألة خاصة بالقيم المتضعة كان من الواجب حسمها .

(هنا استشهد ريد بما قاله جريسون عن الكلاسيكية
الرومانتيكية - انظر فيما سبق بين ٣٩ - ٥٨)

ترجع خطورة هذا البرهان بوجه خاص الى زيف اساسه المنطقي
الذي ارتكن على الاعتقاد في وجود نوع معين من المجتمع يتوافق
او بنظامه الطبيعي او بتوازن قواه ، او بحالته المتوازنة ، وبدا كل
انحراف عن هذا المعيار دليلا على الشذوذ أو الانحلال أو الثورية .
والواقع ان كل ما تمثله مثل هذه الأنواع من المجتمع هو سيطرة طبقة
معينة أو السيطرة الاقتصادية لهذه الطبقة ، وسيطرتها على الحضارة
بالتبعية ، ويلزم لتحقيق الثبات في مثل هذا المجتمع وجود اطراد
معين في الأفكار وطرائق التعبير . وكلما قلت حداثة هذه الأفكار وسبل
التعبير كان هذا افضل . ان هذا يفسر الرجوع الدائم الى معايير الفن
الكلاسيكي لأن هذه المعايير (ونسبها في فن العمارة orders) هي
الانماط النموذجية للنظام والانساق والتماثل والتوازن والتكالف وجميع
خصائص السكون في الكائنات الالامضوية . انها تصورات فكرية تحكم
او تقعع المغائر الحيوية التي يعتمد عليها النمو ، وبالتالي التغيير ،
ولا تمثل بأي معنى أى تفصيل يعتمد على الحرية ، ولكنها مجرد
مثل مفروضة .

والمغالطة التي نبهتها منطقية في أصلها . انها مفسطة نظر فيها
الى حدين على انهما متضادان جدليا (دياكتيكيا) بينما هما في الواقع
يمثلان نوعين من الفعل ورد الفعل . ان هذا الفارق عظيم الأهمية ،

ويتسبب اغفاله في وقوع الكثير من الاضطراب . ففي الجدل (الديالكتيك) : الدعوى ونقيض الدعوى ، وافعتان موضوعيتان ، وترجع ضرورة الوصول الى حل أو مركب يجمعهما الى التناقض الموجود بالفعل بينهما . ولكن كلمة « كلاسيكى » وكلمة « رومانتيكى » لا تمثلان مثل هذا التناقض . فهما تناظران الثمرة والبذرة ، والقشرة واللُب . فهناك مبدأ للحياة والخلق والتحرر . هذا المبدأ هو الروح الرومانتيكية ، وهناك مبدأ للنظام والتوجيه والقمع . هذا المبدأ هو الروح الكلاسيكية . بالطبع ثمة غاية ما وراء هذا المبدأ الأخير . فالفرائز تكبح لصالح مثل معين أو مجموعة من القيم ، وإن كان التحطيل قد أثبت تحولها دائماً للدفاع عن تكوين معين ما في المجتمع ، وثبتت أقدام حكم طبقة معينة . والقول بوجود هوية بين الرومانتيكية والثورة ، كما فعل جريسون صحيح للغاية ، كتعميم تاريخي ، ولكن القيم المتضمنة تتعرض للمسح ، إذا تصورت مثل هذه الثورة بمعنى أدبي أو أكاديمي بحت . وربما كان القول بوجود هوية بين الرومانتيكية والعنان ، وبين الكلاسيكية والمجتمع أقرب للحقيقة باعتبار الكلاسيكية ممثلة للنظرة السياسية الى الفن ، التى يتوقع قيام الفنان بالتوافق معها

لعله من الأفضل ان يصد على الفور النقد الذى يفسر هذا الكلام على انه يعنى ظهور الفنان بمظهر صاحب النزعة الفردية الواقع في صراع مع المجتمع — وهذا صحيح الى حد ما كما بينت في موضع آخر (١) — لأن ما يتحكم في الشخصية الذهنية للفنان في الأصل هو الاخفاق في التكيف الاجتماعى ، وإن كان جهد الفنان كله يتجه الى اعادة التوافق مع المجتمع ، وما يقدمه للمجتمع ليس حطية فمثلة بحيله ولوازمه ، ولكنه بالاحرى بعض العلم بالأسرار التى اقترب منها . انها أسرار النفس المدفونة في كل انسان على السواء ، وإن كانت حساسية الفنان وحدها هي القادرة على كشفها لنا في كل مظاهرها الفعلية . هذه « النفس » ليست كما نتخيلها شيئاً شخصياً خاضعاً لسيطرتنا . فهي مؤلفة الى حد كبير من عناصر من اللاشعور . وكلما ازدادت معرفتنا باللاشعور ، ازداد ظهورها بمظهر الشيء الجماعى . فالواقع انها « عالم من المواطن والمشار المشتركة ... والحقائق الكلية » ، اى مماثلة للعالم الذى زعم جريسون أنه وقف على الفنان الكلاسيكى . ولكن بينما لا تزيد الحقائق الكلية في الكلاسيكية عن أكثر

من تحاملات مؤقتة لعصر من العصور ، فان الحقائق الكلية الرومانتيكية معاصرة لوهي البشرية المتطور .

بهذا المعنى تكون السريالية اذن اعادة تأكيد للعباء الرومانتيكي . وعلى الرغم من ان الشعراء والمصورين في كل العصور قد تشبثوا بالاعتقاد بالدور الالهامي لواههم . بل وببسلطها ، وبذلك دحضوا بالأفعال ، ان لم يكن بالكلمات ، القيود الصارمة للنظرية الكلاسيكية ، الا انهم لم يكتشفوا انهم في موقف يساعدهم على وضع أساس علمي لمعتقداتهم وممارساتهم الا الآن ، بمعونة الديالكتيك الحديث وعلم النفس الحديث ، المتمثلين عند ماركس وفرويد . ومن هنا بدأ نشاط خلاق بصير متواصل قواعده الوحيدة هي قواعد حركته الدينامية .

قبل الانتقال الى بحث ادق لمبدأ الرومانتيكية ، كما ظهر بالفعل في الفن والأدب الانجليزي ، بقى تفسير وحيد آخر للتعارف بين الكلاسيكي والرومانتيكي يستحق أن يشار اليه ، وبخاصة لأنه قد استطاع الاهتداء الى تبرير له في علم النفس الحديث . واقصد بذلك النظرية القائلة بأن المصلحين ينظران التفرقة العامة بين نموذجي الشخصية المفتوحة والشخصية المنطوية في علم النفس الحديث . والمقارنة تكاد تكون صحيحة كل الصحة من ناحية ارتباطها بنوعى الشخصيتين المشار اليهما . أما ما يشير اليه الشك فهو وجود فنان من نوع الشخصية المتفتحة (Extravert) ونستطيع أن نقول أنه كلما زاد حظ الفنان من تفتح قلبه نصيبه من خصائص الفنان بالمعنى الجوهرى للكلمة . وعلينا أن نعترف بوجود جانب كبير في عملية انتاج العمل الفني يتضمن - أو قد يتضمن - اتجاهها موضوعيا تجاه المواد التي يستعملها الفنان ، اذ أن الدلائل لا تتمثل الا في النص التلقائي أو الرسم التلقائي البحث وحده . وعلى الرغم من اصرار السريالي على التمسك بأهمية الكثير من التحايل التلقائية الا أن هناك اختلافا بعيدا بين ذلك وبين القول بوجود انتاج كل الفن في مثل هذه الظروف . ومع هذا فان كل ما يؤكد هذا القول هو الاستحالة المطلقة لانتاج عمل فني اعتمادا على الممارسة الروائية للقدرات . اذ لا اختلاف بين القول بإمكان خلق عمل فني اعتمادا على اتباع مجموعة من القواعد ، والقول بإمكان انتاج كائن انساني في انبوبة اختبار .

قال بريتون : « لا تمثل التلقائية في الكلام والتصوير أكثر من الحد الذي يتحتم على الشاعر والفنان الانجاء اليه » . وتمثل الحد المقابل للكتب التي تتناول أصول « فن الشعر » والأحاديث الأكاديمية عن التصوير ، وفيها حاولت العصور المختلفة تقنين قواعد الفن لكل العصور . ونصادف بين هذين الحدين التعابير الفنية بكل أبعادها ، إلا أننا كلما اقتربنا من حد « التلقائية » وابتعدنا عن حد السيطرة العقلانية أمكننا اكتشاف الحيوية في أخلد صورها ، والكلمات التي تحيا بعد موت الشاعر ، بعد أن يكون اسمه قد انغمز في زوايا النسيان .

« المبتنة الوردية الحمراء ، القديمة قدم الدهر » .

هذا البيت المفرد هو الوحيد الذي بقي من دواوين كاملة لأحد الشعراء ، وما ساعده على البقاء هو لا عقلانيته .

من العسير تحديد العوامل التي تساعد على خلود أى عمل معين من الفن . إذ يتداخل في هذا الشأن جانب لا بأس به من الحظ حتى مع وجود المقومات الحديثة للنشر والدعاية . ونحن نعرف أن الأحكام المعاصرة غير مؤكدة كل التأكيد بل هي ، شديدة الاعتماد على التعسف . وكل عصر (سيكتشف شخصيات من الماضي بفتن بها كما حدث في حالة « أوشيان » في مطلع الحركة الرومانتيكية) : وما زال هناك أمثال تشبه الشاعر « دون » (Donne) في حاجة للتحرير من أهمال الماضي . ونحن نعزو هذا التقلب في التلوق العام إلى التغير في الحساسية ، وإن كانت الحساسية في ذاتها لا تتغير ، وما يتغير هو طريقة توجيهها ، إذ كانت الحساسية التي قدرت أشعار دون في العهد الذي ظهرت فيه لأول مرة حية مباشرة ، أما ما أدى إلى غمر هذه الأشعار في زوايا النسيان فهو العقلية الجونسونية وبشاعة انفصامها . والحساسية التي استعندناها الآن والتي بفضلها أصبحنا مرة أخرى قادرين على تلوق شعر « دون » هي الحساسية النموذجية التي كتبت أشعاره لها . ولم تكن إعادة توطيد شهرته نزوة عابرة ، ولكنها إعادة لإحياء الحساسية الشعرية ذاتها . إنها نفس إعادة الإحياء التي أجلست شكسبير مرة أخرى على قمة الشهرة ، والتي منحت بليك ما يستحق من امتياز ، ويسرت الاعتراف المباشر بهوكينز واليوت . وليس من شك في أننا مقيدون بالعصر ، كالبائين ، ومعايرنا متناسبة مع ظروفنا ، وإن كان من العسير تخيل أى عودة للمعايير التي جنبحت إلى رفع

درايدن أو بوب فوق شكسبير ، والتي ضللت شاعرا أصيلا كميلتون وساقته الى جلب مؤلفاته الأخيرة ، في اى شكل من المجتمعات التى تتشابه معنا في العناية بتوطيد الأمان الاقتصادى وحرية الفكر .

ولقد سبق ان عرض فلاسفة الفن ، لا كل الفلاسفة ، بل بوجه خاص أولئك الذين أظهروا أعظم تقدير للفن ، أو كانوا فنانيين عظماء هم أنفسهم كافلاطون على سبيل المثال ، شيئا من الاعتراف بالحقيقة التى أكدتها ، اى وجود هوية بين الفن والرومانتيكية .

والقول بأن افلاطون قد استبعد الشعراء من جمهوريته المثالية بسبب طابعهم اللاعقلانى لا معنى له . اذ كان هذا محتما خضوعا لمطلق فلسفته العقلانية ، وهو نفس ما حدث فيما بعد عندما اهتمى هيجل لأسباب مماثلة للنتيجة القائلة « بانقضاء الأيام السعيدة للفن الاغريقى ، وكذلك العصر الذهبى لواخر العصور الوسطى » . لقد اعتقد الفيلسوفان ان الحضارة المثالية التأملية العقلانية لا مجرد شيء مرغوب فيه ، بل تمثل بالفعل مرحلة عليا من التطور الانسانى ، وصدق الاثنان في اعتقادهما عدم توافق الظواهر الحسبة للفن ، بما فيها من اعتماد على ملكة التخيل على أساس لا عقلانى مع مثل هذه الحضارة التأملية ، اما ما أصبحنا نؤكد اشد تأكيد فهو عدم ايماننا بحتمية مثل هذه الحضارة ، أو رغبتنا في تحقيقها . فلقد حثتنا دلائل التاريخ كلها وكذلك السيكلوجية الحديثة على عدم التردد في رفض مثل هذه المثالية الدالة على الحماسة ، سواء أعاد علينا هذا بالخبر أم بالشر . فمن المستطاع رد مكونات كياننا من فرائض وحوافز لشيء آخر ، كما أنه من المتعذر احوال بدبل لها ، ونحن نتعرض للخطر عندما نتجاهلها أو نقمعها . ولا يقتصر الأمر على إصابة الأفراد بالعصاب نتيجة لمثل هذا الكبت ، ولكن هنالك ما يؤكد أكثر من ذلك وجود صلة بين الهستيريات الجمامية كالتى ظهرت في بلد كالمانيا على سبيل المثال : والمظاهر الجماعية للقمع العام . والتعوب المسألة الوحيدة بصورة مطلقة (لو وجدت مثل هذه الشعوب) هى تلك الشعوب التى تحبنا في عصر من الاستغراق في الآلة كما حدث في الحضارة الميئوية (نسبة لحضارة كربت القديمة ٣٠٠ ق.م - ١١٠٠ ق.م) . ونحن لا نعرف من أسف الكثير عن الحضارة الميئوية حتى ندرک علاقته تحررها من الحرب بتحورها الاخلاقى ، ولكننا بدون شك قد بدأنا نعرف قدرنا كافيا من حضارتنا مساعدنا على الاعتقاد بعدم ارجاع

الحرب الى المؤثرات الاقتصادية وحدها ، فمن المحتمل للغاية ان تكون على شيء من الارتباط بما تتعرض له بعض الحوافز البدائية من خيبة أمل واحباط خلال الطفولة : الاحباط الذى يقوى ويتدعم بتأثير قواعد اخلاقيات البالغين . والحرب من الناحية النظرية والفعلية متضايقة مع الدين . فعلى ان ننسى كيف تسبب الدين المسيحى بصرامته الكالفنية فى ظهور أشد عصور فى تاريخ العالم اقراقا فى سفك الدماء . ومن المحتسم ان تصحب التقوى والزهد حالة من « الماسوخية » و « السادية » . وعندما أمنت المسيحية فى حرمان الناحية الحسية من الاشباع عن طريق الطقوس والسحر ، وصبغت نفسها بالصيغة العقلانية المتمثلة فى صورة قواعد اخلاقية وتقاليد اجتماعية ، ازداد اندفاع العالم فى عريضة الكراهية وحمامات الدم من قبل التعويض .

ربما تعلق أولئك الذين لم يعرفوا الحرب كتجربة شخصية بوهم تصور اتصاف شرور الحرب بتسميتها ، وربما اعتقدوا - كما يمكن القول - بأن الحرب على ما فيها من احوال شديدة مستحذنة لا تخلو من بعض المؤثرات البطولية السامية ، ومن انعاش للقومية وتجديد للشخصية ، مما يخفف من مساوئها . ان مثل هذا الاعتقاد وباء دال على البله . فلا وجود فى الحرب الحديثة لآى سمو أو شرف . فهى تبدأ بحالة من الجنون والابتعاد عن المنطق ، وتمرد على سيطرة الانسان فى كل خطواتها ، وتمزق الجسد الانسانى تمزقا مخيفاً يثير التفوق المادى والمعنوى . فهى حالة من الأوجاع الطويلة التى لا تنتهى الا بالانهالك والاستنزاف . وبالرغم من هذه الحقيقة التى ينبغى أن تكون واضحة للابين الناس ، فاننا نشاهد هذه الأيام (١٩٣٦) موقفا سياسيا - ولو توخينا الدقة قلنا موقفا سيكولوجيا - نتيجته المحتمومة فيما يبدو ، حرب ربما كانت أشد من الحرب الأخيرة هولا وحققا وافتقارا الى الهدف . ونحن نقابل فى كل مكان وفى كل البلدان كائنات مسالمة ودودة فى ظاهرها ، وتبادل معها الزيارات والكتب والأفكار ، ولا دأى للتنبه بتبادل المصنوعات والتفاهم الدولى الذى يتسميته شيئا فشيئا . ولا يذكر فى هذه اللقاءات ، غير العون المتبادل والخير العام والسلام الذى لا يتجزأ . ومع كل هذا فربما تغير وجه العالم فى غضون أيام قلائل . فبعد أن ينفخ فى الأبواق وتصرخ أصوات التنبيه فى معدات الحرب ، وتبدأ آلة ضخمة فى التحرك ، سنلقى أنفسنا بمنزلة منخرطين فى سلك الجندية فى الجيوش والأساطيل والمصانع ، بعد أن تبث الديماجوجية القفا دعاية مسمومة فى رؤوسنا فتتهطل سيل

من القذائف فوقنا وتتحول اجسادنا الى « مباح » للتربة ، وننتقل احلامنا وكل ما بنيناه من حضارة الى ذمة التاريخ . وقد لا يرى المستعبل في كل ذلك اى شيء جدير بالتسجيل .

والحقيقة المدهشة هي ادراك الناس هذا المصير ، واستمرارهم مع هذا في اتباع السلبية . ولا شيء يثير القلق في العالم اكثر من تهاون البشر . ولا شك ان الانسان حيوان وحشى مستأنس (قد روض على القفز في حلقة وعلى الاستجابة لكل قرعة من السوط) . وفي أوروبا وآسيا وأمريكا ، ملايين من الناس الذين يحيون في مستوى بعيد كل البعد عن الحياة الكريمة اللائقة . والحق ان هناك ملايين يعيشون الآن على حافة الإملاق . وفي الطرف الآخر من سلم المجتمع ، اقل من الألف شخص يتفوق ثلاثة أرباع الدخل الإجمالى للدولة . صحيح ان هذه القلة التى لا يتجاوز عددها الألف ، تعتمد في حماية نفسها على افراد من القوات المسلحة ، ولكن افراد هذه القوة المسلحة من نفس اللحم والدم الذى صنعت منه الملايين الجائعة . وربما اطلق افرادها أعبرة قليلة متفرقة على الملايين التى تقاوم مقاومة سلبية ، وان كانت دماء اخوانهم واخواتهم الطاهرة قد تتسبب بدافع اليأس في اندلاع النيران من بين صفوفهم ، وربما ارتدت مدافعهم الى صدور الطفلة ، الذين فرضوا مثل هذا النظام بما فيه من معاناة وعبودية .

ولكن الحيوان الانسانى يستمر في تهاونه ، ويقبل « البقشيش » والركل والصدقة والاحسان ، من هؤلاء السادة الأوغاد عديمي الاكتراث . ولا بنقلنا من اليأس سوى الفكرة السوداوية والحقيقة التى اثبتتها التاريخ عن احتمال ازدياد الأوجاع باشتداد الضربات ، كما ان شدة المعاناة قد تسفر عن نشوب ثورة عامة .

ويكمن وراء احوال البشر هذه دوافع لا تقل لاعتقالية عن تلك التى تسببت في ظهور العقلية المشايعة للحرب . فلا اختلاف بين تأثر الرأسمالى والاشتراكى بالفراغ الخفية ، وبين تأثر نصير الحرب او نصير السلام بها . ولا جدال ان ما يدفع الناس الى اشتهاى الانتصار على أقرانهم والمتمتع بمركز يتميز بالثراء والراحة النسبيين والحصول على اعجاب الحسان ليس من الفرائز الفاضلة . فمثل هذه الفرائز اولى ، ويتناسب خجلنا منها مع مقدار حساسيتنا وغيرتنا ، وان كان الأفراد الذين يتصفون بهذه الفيرية وهذه الحساسية ليسوا بكل تأكيد من

بين الكهنة والقساوسة ، الذين توطدت مكانتهم وسلطانهم بفضل النظام الاجتماعي الذي يعدون جزءا لا يتجزأ منه . ولا شيء أبسط في اتبانه ، من اعتماد اللوائح الرسمية للاخلاقيات في كل عصر على المصالح التطبيقية لأولئك الذين يتمتعون بالسلطان الاقتصادي . والأفراد الوحيدون الذين يحتجون على الإجحاف - أو الذين يحتجون بصوت جدير - هم في الواقع الشعراء والفنانون في كل عصر ، الذين يحتقرون ويستنكرون المادة الجشعة لرجال الأعمال ، بقدر مساو لاعتمادهم على قدراتهم وملكاتهم الخيالية .

لم أقصد بذلك ترك الباب مفتوحا أمام الجميع للاعتقاد بأن السريالية لا تمثل في هذا المقام أكثر من حركة عاطفية صادرة عن القلب ، من اثر اتجاه سياسي ثوري معتمد على الاحتجاج ضد الظلم واللاتسانية . صحيح أن السريالية متعارضة مع العقل ، ولكنها أيضا ضد العاطفية . ولو أردت رد السريالية الى أساسها لن تجد سوى العناصر الأساسية التي يمكن أن يبنى فوقها أي بناء نافع ، أي العناصر الأساسية للعلوم الطبيعية والنفسية . اننا نبنى فوق هذه القاعدة المادية ، ولكننا فيما نبنى ونخلق نتبع منهجا في البناء ، ولنا منطق وجدل (ديالكتيك) خاص .

ومن المستطاع العثور على التبرير الفلسفي للسريالية ، ان كان له وجود في الماضي ، عند هيجل ، ولكنه هيجل بعد تجرده الى حد بعيد من تلك العناصر التي ربما بدت له ذات أهمية فائقة . وكما قلب ماركس لتحقيق غاياته هيجل رأسا على عقب وسلخ الصور الغيبية من الديالكتيك ، كذلك قام السريالي تحقيقا لغاياته بالحط مما اراده الفيلسوف . ولو سئلت لماذا نرجع الى هيجل في هذه المسألة ، وكان الأصح أن نتخذ نقطة بدء جديدة لفلسفتنا في الفن ، لكانت هناك عدة اجابات يمكن الرد بها - انها اجابات شبيهة بتلك التي استطاع ذكرها في مجال الفلسفة السياسية . فاولا يمثل هيجل لغزا ذا سحر خاص في الفلسفة . والظاهر أن كل الفلسفات السالفة قد التفت عنده بعد تصفيتها وصهرها ووردها الى اتقى عناصر الفكر الإنساني وأقلها تناقضا . فهيجل بمثابة « كناس » عظيم للمذاهب الفلسفية . اذ قام بتنقيتها ، وبذلك ترك لنا قطعة نظيفة من الأرض نستطيع البناء فوقها . وأكثر من كل هذا ، فانه يزودنا بالصقالات (صقالات جدله) التي نستطيع الاستعانة بها في البناء .

الكلمة الرهيبة « ديبالكتيك » : الكلمة التى يراها الجمهور الناطق بالانجليزية عسيرة الهضم ، والتى قد يرغب حتى من يدعون الاشتراكية من بيننا - باستثناء قلائل منهم - تناسيها ، هذه الكلمة فى الواقع تدل على عملية فكرية ضرورية بسيطة غاية البساطة . قلو تأملنا العالم الطبيعي ، سرعان ما ندرك أن أكثر خصائصه إثارة ليست الثبات والصلابة والسكون ، بل التغير المتواصل ، أى التطور . ويقر الفيزييون الآن القول بأن التغير ليس وقفا على العالم العضوى أو على الأرض التى نحيا فوقها ، لأن الكون عن بكرة أبيه يتعرض لعملية من التغير المستمر . ولا يعنى « الديالكتيك » شيئا أكثر من التفسير المنطقي لكيفية حدوث مثل هذا التغير . فلا يكفى القول بأن الأشياء « تنمو » أو « تفسد » أو « تسحق » أو « تتسع » ، لأن مثل هذه الجمل مجردات غامضة ، فينبغى أن يتبع التغير طريقا محددا ، فلا بد من خضوع النقلة من مرحلة الى أخرى فى هذا التطور لمبدأ فعال . وأشار هيجل الى أن هذا المبدأ قائم بالفعل على التعارض والتفاعل . وبعبارة أخرى ، يتطلب أحداث أى موقف جديد (يعنى أى ابتعاد عن أى حالة توازن قائمة) الوجود المسبق لعنصرين متعارضين ، وأن كانا مترابطين كل منهما بالآخر ، حتى يساعد ذلك على الوصول الى حل أو إعادة حل . ويمثل مثل هذا الحل فى الواقع مرحلة جديدة فى النمو (أى حالة مؤقتة من التوازن) فيها يحتفظ ببعض عناصر من المرحلتين المتفاعلتين ، وتستبعد أخرى ، وأن كانت هذه المرحلة الجديدة تخرج مختلفة من حيث الكيف من حالة التعارض القائمة فيما سبق .

هذا هو المنطق الديالكتيكي كما أعده هيجل لغابته المثالية ، وكيفه ماركس بالهيته للغابات المادية ، ويسر بوصفه أداة للفكر لماركس تفسير تطور المجتمع الانسانى من الشيوعية البدائية الى الاقطاع الى المراحل المختلفة للرأسمالية ، وفضلا عن ذلك - فانه قد يسر له التنبؤ بالطريقة التى ستقضى الرأسمالية على نفسها بنفسها ، ويقدم الدولة الاشتراكية . كان هذا الكلام استطرادا دعت اليه المناسبة ، أما ما أرغب فى التركيز عليه فهو القول بأن السريالية تمثل تطبيقا لنفس المنهج المنطقي على عالم الفن . فاعتمادا على المنهج الديالكتيكي ، بوسعنا تفسير تطور الفن فى الماضى ، وتبرير ظهور فن نورى فى العصر الحالى .

وبلغة الديالكتيك ، نستطيع القول بوجود حالة مستمرة من

التعارض والتفاعل بين عالم الحقيقة الموضوعية - عالم المحسوسات
والعالم الاجتماعي بكيانه الاقتصادي وجوانبه العملية - وعالم
« الفانتازيا » الذاتية . ويخلق هذا التعارض حالة من القلق والافتقار
الى التوازن الروحي الذى يتحتم على الفنان حله . فهو يحل التناقض
بخلق « مركب » أو عمل فنى يجمع بين عناصر من هذين العالمين على
السواء ، ويستبعد عناصر أخرى ، وإن كان يقدم لنا فى التو بجرية
جديدة من حيث الكيف . أنها تجربة نستطيع أن نشعر فى حضرتها
بالسكينة والصفاء . وربما ادعى النقاد السطحيون العجز عن التفرقة
بين ما طرأ من تغير فى الكيف فى هذه الحالة الجديدة وبين أى حل
وسط عادى . كما أنه يخشى أن تكون أغلب حلول الديالكىك فى الناحية
العملية من هذا النوع . على أن أى مركب صحيح لا يمكن أن يكون فى
صورة رجعى الى الوراء على الإطلاق ، فهو يدل دائماً على التقدم .

هذا هو الجوهر الذى تتركز حوله ادعاءات السريالية . ولابد
أن يتمخض عن أية محاولة لبخس حق السريالية ، أو تقدما ، ظهور
بديل فلسفى واف . وكذلك يتحتم أن يسفر أى نقد للمادية الجدلية
كما تجسست فى اشتراكية ماركس من ظهور بديل فلسفى واف . وفى
الوقت الحالى لا وجود لأى بديل يستحق اهتمامنا وبجنتنا .



تطالب السريالية بشيء لا يقل عن ... اعادة تقويم لكل القيم
الجمالية . فهي لا تشعر بأى احترام لأى تقليد اكا ديمى فى أربعة القرون
الأخيرة ، وتعتقد أنه من المستطاع القول بوجه عام أن أرباب العبقريات
خلال هذه الحقبة - رهى لا تبخل بالاعتراف بالعبقرية فى حالة
استحقاقها - قد تعرضوا للتعويق والقمع من أنر تقاليد تعليمهم وبيئتهم
الاجتماعية . ولبن نشعر عندما نطلع على ما صادفه شعراء مثل درابدين
وبوب ، ومصوريين مثل ميكل أنجلو وبوسان والعديد من الفنانين
الأذل أهمية بغير الشفقة المصحوبة بالفضب . ولا نشعر بأى حال بأى
تعضيد أو تعاطف على ما لاقوه . فمشهد عبقرية هائلة كميكل أنجلو
مثلا وهو مقيد بأصفاد الأفكار العقلانية لظراز الأبهة والفضامة مأساة
فظلمة . ومن ناحية أخرى ، فإن الاعلاء من شأن الدارجين « المهادبين »
فى كل عصر وجعل السلطان فى أيديهم مهزلة تدعو الى الأسى . صحيح
أن من نجا منهم من الاستهزاء المحتوم للاخلاف لا يزد عن نسبة

ضئيلة ، ولكن بينهم نفرا من أمثال أهل جبل بارناسوس من الزهوين بأنفسهم ، الذين لا يزبدون من جثث عفنة ينبغى القاؤها في المزابل .

وأما ان إعادة التقويم هذه بمثابة رد اعتبار الرومانتيكية فصحيح كل الصحة ، لو روعى تعريف الرومانتيكية الذى سبق أن ذكرته .

(هنا يناقش ريد بافاضة « المهام التى تنتظرنا » لأحداث هذه الثورة . ويגיע بعد ذلك قسم عن الأحلام وما بين الحلم والقصيدة الشعرية من تماثل في التكوين) .

في مقال من هذا النوع ، ما يعنينى أساسا هو تقديم النواحي الإيجابية للسريالية ، أى الجانب الضرورى من النقد الذى يساعد على إزالة أساءة الفهم ، أما الإجابة عن الانتقادات القائمة على أساس مثل هذه الأساءات من الفهم ، فيستحسن تركها لأنواع الكتابة الأكثر عرضة . غير أن هناك نوعا واحدا من التهجم ينبغى أن يشار إليه هنا ، لأن له طابعا جادا ، ولأنه سوف يساعد على التعريف بناحية من نواحي السريالية مازالت في حاجة الى تعريف . خلال معرض فنى بلندن ، طلب من المستر بريستلى كتابة مقال لجريدة مسائية مشهورة بأخبارها الخاصة بالراهنات .. وأما أن المستر بريستلى قد اضطر الى الشعور - وفقا لاعترافه - « بعدم الارتياح أو بقلق عميق » بتأثير ما فعله ، فأمر متوافق مع ما نتوقمه . ولكنه عندما يسترسل وينسب الى السرياليين بوجه عام كل أنواع الانحراف الخلقى ، فأمر لا يعنى غير تورطه في هجاء عميق منتظر من أمثاله :

وكان رجلا لقد قام بالبصق ، وعكست الريح اتجاهها .

فصاد البصاق الى وجهه .

قال بريستلى ان السرياليين « يناصرون العنف والابتعاد المريض عن العقل ، انهم في الحق متدهورون ويمكنك أن تلمح من ورائهم غسق البربرية الذى سرعان ما سيلطخ السماء ، الى أن تجد الإنسانية نفسها قد عادت مرة أخرى الى ظلمة ليل طويل آخر » . وبعد هذه النظرة المكفهرة ، ومعرفة ما بعنيه المستر بريستلى بتحاملاته ، بالتدهور ، يستطيع السرياليون الشعور بالأطمئنان . على أن هذا ليس آخر تطفل للمستر بريستلى فقد جاء في مقاله : « ثمة عدد كبير من الشبان المؤننين أو المخنثين من الذين يلثفون في الكلام أو يتثنون ، وعدد كبير

من النساء الشابات ذوات السلوك المشبوه ، من المفكرات الى الرزاة والوقار - من أصحاب الشراة (والريالة) الباحثين من الشهوة وجميع غير من الناس الذين يتردون في نوع من البربرية الحليقة المعطرة ... وغالبا ما يتصفون بنهمهم الجنسي الى حد أنهم سرعان ما يتعرضون للانحراف أو الضياع » .

لاشك أن المستر بريستلى لا يشعر في الحياة الناعمة التي يعيشها بارتياح كبير ، أو بأى تعاطف مع هذه الحشود من الكلاب الخاسرة ، كما يظهر من الكلام الغزير المتدفق من قلبه الكريم ، وإن بدا فيه التعثر بعض الشيء . غير أن المستر بريستلى لا يعرف شخصا أى شيء من السرياليين في هذا البلد أو غيره من البلدان . ويوصفه كاتباً روائياً ، كان من واجبه أن يتمتع بقدرة أكبر من النفاذ تساعد على ادراك أن أقل الناس كبتاً هم بوجه عام أكثرهم تمتعا بالخلق ، أو على حد قول « هويسمان » : « على الجملة ... في الحق لا وجود لمن يفوق الإطهار المحصنين في الابتدال » . والواقع أن ليس السرياليون أقل ديانة من المستر بريستلى بالجوانب غير المستحبة في وسطهم ، وإن وجب عدم نسبة هذه الجوانب إليهم جميعاً . صحيح أنهم لا يستطيعون الاحتجاج ضد تحريف أبة قاعدة أخلاقية لا يشعرون ناحيتها بالاحترام ، ولكنهم يحتقرون من ينغمسون في الانحراف مثلما يحتقرون الذين ينغمسون في النفاق . نعم أنهم يحتقرون أى نوع من الضعف ، وأى افتقار الى الاكتمال . وتسمح مبادئ حريتهم لكل منهم بممارسة حريته وكل ميوله الطبيعية مادامت لا تتعارض مع الحقوق المماثلة للآخرين . وفي مسألة الشذوذ الجنسي على سبيل المثال ، (وهو موضوع لا يجيء ذكره في الجرائد المسائية ، وإن كان من أهم مسائل الساعة) لا يشعر السرياليون بأى تحامل على الإطلاق . فهم يعترفون بأن الانحراف حالة شاذة ترجع الى استعداد سيكولوجى وفسيولوجى معين ، والفرد غير مسئول عنه على الإطلاق ، ولكنهم ينفرون من قيام مثل هؤلاء الأفراد بتأليف أى اتحاد أو ماسونية بقصد فرض مزاجهم على الحياة الاجتماعية والفكرية للعصر . إذ تترتب على هذه الحالة بوجه خاص روح تعصب ضد النساء بعيدة بكل تأكيد عما يؤمن به السريالى .

قصارى القول ، يقر السريالى شعار الاخلاقى الذى يدعو الى وجوب توفر سلامة البنية عند كل من يعمل على علاج جسم مريض . اما نوع السبب الذى يوجهه المستر بريستلى للسرياليين فهو من

نوع النشائم التي اعتيد توجيهها للبلاشفة ، الى ان يتكشف نقاء ادواحهم وبرء نفوسهم من الغاية ولا تصبح هذه ولا تلك شيئا خفيا .

يعارض السريالي الأخلاقيات السائدة ، لأنه يراها مصابة بالعفن . ولا يستطيع أن يشعر بأى احترام للقواعد الخلقية التي تسمح بالتطرف في الفقر والثراء . والتي تبدد - أو تفسد عامدة - خيرات الأرض دون مراعاة للجوع أو المعدمين ، والتي تدعو الى السلام العالمي ، وتشن حربا عدوانية تستعمل فيها كل معدات الرعب والدمار التي تفتقت مبريرتها الشريرة عن اختراعها ، والتي مسخت الدافع الجنسي الى حد أن أصابت بالجنون آلافا من الرجال والنساء لأنهم لا يشعرون بالمتعة الجنسية . فملأين يمضون حياتهم في شقاء أو يسممون عقولهم بالنفاق . ولا يشعر السريالي تجاه هذه الاخلاقيات (وهذه مجرد ملامحها العامة فقط) بشئ الازدراء والمقت .

ترتكز قاعدة أخلاقيات السريالي على الحرية والمحبة . فهو لا يرى مبررا لإنشاء مذهب في الخطيئة الأولية اعتمادا على هاشية الجنس البشري ، ولكنه يدرك ما فطر عليه أغلب الناس من افتقار الى الكمال ، وازدياد ابتعادهم . من أثر أهوائهم . ومن غير المستطاع ازالة مثل هذه الشرور . وأوجه النقص ازالة تامة في أي مدى يمكن تصوره من التطور الانساني . ولكننا نعتقد أن الأسلوب المتيقن بأكمله في تنظيم التوجيه والقمع ، والذي بعد المظهر الاجتماعي ، لأخلاقيات عصرنا الحالي ، قائم على اساءة تصور من الناحية السيكلوجية ، وله نتائج ضارة ضررا مطلقا . اننا نؤمن بما يدمي بأكمل تجرر مستطاع للنوازع ، كما أننا متيقنون بأن ما عجز القانون والقمع من تحقيقه سيتحقق في الوقت المناسب عن طريق المحبة والإخاء .

ليس السريالي بصاحب نزعة عاطفية ، والتسامي من الواقع في فنه له ما نناظره في واقعية علمه . فهو يؤمن بعلم النفس بالمعنى الحرفي للكلمة . أما استعماله لكلمات مثل محبة وإخاء فقد جاء نتيجة لقيامه بتحليل الحياة الجنسية والشعورية والاقتصادية للإنسان ، واعطاه ذلك الحق في استعمال هذه الكلمات استعمالا صحيحا دون أدنى قدر زائد من العاطفة .

يساعد العمل الفني على حل نقائص الشخصية . وهذا مبدأ من أول مبادئ الرومانتيكية . وربما أمكن الذهاب بعيدا الى حد القول

يعجز أبة شخصية خالية من التناقض عن خلق عمل فنى . إذ أنها ستمعز عن المشاركة فى أى فعل دىالكىكى ، أو الإنطلاق من حالة التوازن التى تعد حالة عتلية سالية . رسالة الفن شىء أكثر من الوصف و « الريبورتاج » . أنها عملية تجديد ، فالفن يجدد الرؤية ، ويجدد اللغة ، وأهم من كل ذلك فإنه يجدد الحياة ذاتها بتوسيع آفاق الحساسة ، وجعل الناس أكثر وعياً بالرعب والجمال وعجائب الأشكال الممكنة للوجود .

« ارتفاع مكانة العجيب » - أذكر أن هذا كان عنوان مقال لواطس دانتون صديق سوينبرن . ولن أتردد عن الاستعانة بمثل هذه العبارة المتحدقة فى وصف الغاية العامة للسريالية ، كما أتصورها . وكما أن العجب هو الملكة التى تدفع الإنسان للبحث عن البناء الخفى للعالم الخارجى ، ومن ثم تيسر له بناء ذلك العالم من المعرفة الذى ندموه بالعلم ، كذلك « العجب » هو الملكة التى تجرىء الإنسان على خلق ما لم يسبق له وجود ، تجرئه على استعمال قدراته بطرق جديدة ، وخلق تأثيرات جديدة . لقد فقدنا هذا المعنى لكلمة « عجيب » ، وأصبحت واحدة من أبلى أكليشهات اللغة ، وإن كان « العجب » فى الواقع صفة أفضل من الجمال ، وأشمل منه . وكل ما تشعب بالإدهاش، يرشم الخيال الإنسانى على الالتفات إليه . قال الدكتور جونسون : « نتوقف عن العجب عندما نفهم » . إذ كان الدكتور جونسون ممن لا يشعرون بفداحة ما يتكلفه الرضا عن النفس . وربما كان أبلغ من ذلك سدادا القول بتوقف الفهم عندما نتوقف عن العجب . وكما لاحظ باسكال الأقل رضاء عن نفسه « هناك مبررات للقلب ، لا يعرف عنها العقل شيئا » .

كريستوفر كودويل

الوهم البورجوازي والشعر الرومانتيكي الانجليزي

لا معنى الحرية في نظر البورجوازي الوهمي بوجود ضرورة ،
انما الجهل بها . فهو يقلب المجتمع على رأسه . الفرائر في نظره
« حرة » ، والمجتمع في شتى الأنحاء هو الذي يقيد بها بالاصفاد .
وينعكس هذا الاعتقاد في ثورته على القيود الاقطاعية ، وكذلك في استثمار
ثورة الرأسمالية على اوضاعها التي تدفعها في كل خطوة الى احداث
ثورة في قواعدها .

.... وينظر هذه الحالة اتجاهه نحو المجتمع ، الذي يعتقد انه
سيتمتع فيه بالحرية ، عندما يتحرر من اى واجبات اجتماعية ظاهرة ،
كقيود الاقطاع . ولكن في الوقت نفسه ، تتطلب احوال الانتاج
الرأسمالي مشاركته في مجموعة متزايدة التعقيد من العلاقات مع اقاربه
من الناس . على أن هذه العلاقات تبدو كملاقات في سوق موضوعية
خاضعة لقوانين العرض والطلب . ومن هنا فانه لا يعنى طبيعتها الحقبة ،
ويجهل الحتمية الحقبة للمجتمع الذي يمسك به في قبضته . لهذا
السبب فهو غير حر ، وعرضة للدمار من قوى عمياء كالآزمات والحروب
والانهيئات والمناقضات « غير الشريفة » . وما تسبب في هذه الأشياء
الا افعله ، وان كان لا يشعر بالرغبة في احداثها .

Illusion and Reality

وهكذا يتبين أن أصل التوهم البورجوازي للحرية ودور المجتمع بالنسبة للفرائز ، قد نبع من التناقض الضروري في الاقتصاد البورجوازي ، القائم على الملكية الخاصة أو الفردية لوسائل الإنتاج . وينتهى اتصاف البورجوازي بالبورجوازية بمجرد وعيه بحتمية علاقته الاجتماعية ، لأن الوعي ليس مجرد مسألة من مسائل التأمل ، ولكنه نتيجة لوقف فعال يتولد من تجاربه في التحكم في الصلات الاجتماعية ، مثلما يتولد وعيه بحتمية الطبيعة من تجاربه في السيطرة ، ولكن قبل أن يتمكن الناس في التحكم في صلاتهم الاجتماعية يتحتم أن تتوفر لهم القدرة على القيام بذلك . يعنى القدرة على السيطرة على سبل الإنتاج ، التى تعتمد عليها العلاقات الاجتماعية . ولكن كيف يتسنى لهم القيام بذلك ، عندما تكون هذه السبل خاضعة لسلطان طبقة مميزة ؟

تعنى حالة الحرية في نظر الطبقة البورجوازية في المجتمع الاقطاعى عدم وجود أى تحكم اقطاعى ، وتعنى حرية العمال في المجتمع الرأسمالى عدم وجود تحكم رأسمالى ، والأمر بالمثل فيما يتعلق بحال الحرية في المجتمع الكامل التحرر ، أى المجتمع اللاتبقى . ففى مثل هذا المجتمع وحده يستطيع كل الناس الشعور بطريقة فعالة بوعيهم بالاحتمنة الاجتماعية ، اعتمادا على التحكم في مصائرهم المرتبطة به . لن يقبل البورجوازي على الاطلاق تعريف اتصاف الجميع بالحرية على هذا الوجه ، اللهم الا اذا كف عن الاتصاف بالبورجوازية ، وفهم الحركة التاريخية في جملتها .

ولا تظهر طبيعة هذا التناقض في الفكرة البورجوازية عن الحرية واضحة الا بعد لداعى المجتمع البورجوازي ، وتبين العداء المتزايد بين حرية الطبقة البورجوازية وحرية المجتمع في نسوله . وحرية المجتمع في جملته مرادفة لانتاجه الاقتصادى . إذ تتمثل في هذا الانتاج الحرية التى حصل عليها الانسان عند صراعه مع الطبيعة . ويتناسب مع هذا الاتساع في الانتاج شعور البورجوازي بحريته وأشادته بأحوال الاقتصاد البورجوازي . أما باقى المجتمع الذى يشارك في هذا الانتاج فليس من حقه تحدى هذه الأحوال على نحو ثورى . فهو أيضا يتقبلها ، وإنما على نحو ملى . وهكذا يبلو كل هذا تأكيداً للنظرية البورجوازية في الحرية ، التى تعد صحيحة بالنسبة لهذه الظروف الخاصة . ولكنها من الناحية العملية وهم كما ثبت في هذه المرحلة ، لأن الانسان قد اكتسب حريته بانكار صلات المجتمع . فهذه الصلات صلات

اقتصادية لم تعد تسابر الزمن ، بعد نهوض الاقتصاد البورجوازي ونفاذه في كل منقذ فيها .

جاء في البيان الشيوعي : « ولكن وحتى يتحقق ظلم أمة طبقة ، ينبغي أن تنصف هذه الطبقة بشروط معينة تساعد على استمرار عبوديتها . في عهد العبودية ، رفع العبد نفسه الى درجة ساعدته على القيام بدور في المجتمع ، مثلما سعى البورجوازي الصغير بتأثير وطأة الحكم المطلق الى النهوض الى مرتبة البورجوازي . اما العامل الحديث فحدث له العكس ، اى بدلا من أن يرتقى بتقديم الصناعة ، فانه هبط الى حضيض أعمق وأعمق ، اى الى ما هو دون مستوى معيشة طبقة ، وأصبح معدما ، وازداد الاملاق بسرعة تفوق سرعة تزايد السكان والثروة . وعلى هذا فقد بدا واضحا أن البورجوازية لم تعد لائقة كطبقة حاكمة في المجتمع ، قادرة على فرض احوال معيشتها على المجتمع في صورة قوانين ملزمة . فهي غير لائقة للحكم ، لأنها عاجزة عن ضمان العيش لمعيديها في ظل عبوديتهم . ولما كانت عاجزة عن الحيلولة دون هبوطهم الى مثل هذا الدرك ، أصبحت مرغمة على اطعامهم بدلا من قيامهم باطعامها . نعم لم يعد المجتمع قادرا على العيش في ظل هذه البورجوازية ، وبعبارة أخرى ، أن وجودها لم يعد متوافقا مع المجتمع » .

في هذه النقطة تتكشف الطبيعة المتناقضة للتعريف البورجوازي للحرية ، لأن تقدم المجتمع قد بين تعارضه معها بصورة موضوعية . وهكذا أفسح ذلك الطريق أمام تعريف الحرية كومي بالحمية ، وتبين أن حرية الانسان هي الوعى بالاسباب المتحركة في العلاقات الاجتماعية والسيطرة عليها ، اى أنها مرادفة للقدرة الانتاجية . ولكن هذا المطالب ثوري . فهو يطالب بالاشتراكية وبسلطان البرولتاريا الذي يتعارض مع وجود البورجوازية ، باعتبارها نغيا للحرية ، مثلما يبدو هذا المطالب في نظرها كذلك بلا ريب ، بوصفها بورجوازية . وبحاول البورجوازي هنا التحدث باسم المجتمع كله ، ولكن الحرية الثورية التي تشارك فيها كتل المجتمع تنكر عليه هذا الحق .

وهكذا يكون التوهم البورجوازي للحرية الذي وضع الحرية والفردية في مقابل الحتمية والمجتمع ، قد تجاهل أن المجتمع هو الأداة التي يدرك من خلالها الفرد غير الحر ، بالاشتراك مع الآخرين ، حريته ، وأن الاحوال السائدة في مثل هذه المشاركة هي الاحوال المتحركة في

الحرية . هذا الوهم ذاته من آثار طبقية المجتمع ، وتنعكس فيه الميزات الخاصة التي يعتمد عليها الحكم البورجوازي ، والتي تقسم المجتمع الى قسمين ما دامت سائدة .



الشعر البورجوازي بأسره تعبير عن حركة الوهم البورجوازي المنبعثة من التناقض المتأصل في الاقتصاد البورجوازي أثناء نمو الرأسمالية . والناس لا يتشكلون بتأثير الاقتصاد عشوائيا ، لأن الاقتصاد نتيجة لأفعالهم ، وتنعكس حركته طبيعة الناس . فالشعر اذن تعبير عن الجوهر الحق للناس مجتمعين ، ويستمد صدقه من ذلك .

يتضح بعد ذلك ان الوهم البورجوازي من شطحات الخيال ، وصلته بالحقيقة هي نفس صلة اوهام الاساطير البدائية بها . ففي الأعياد الجماعية ، حيث ولد الشعر ، كان عالم « فانتازيا » الشعر يبشر بالحصول ، وبذلك يجعل ظهور الحصول الحقيقي ممكنا . غير أن وهم هذه « الفانتازيا » الجماعية ليس مجرد طبعة باهتة من الحصول ، المتوقع ظهوره . انه بمثابة انعكاس لركب المشاعر المتصلة بضرورة وجود علاقة معينة بين الانسان والآخرين ، وبينه وبين الحصول ، وعلى الرغم من أن الشعر الجماعي للمهرجان ادراك مضطرب للمحصل الحق المنتظر ، الا انه صورة دقيقة للتكيفات الفطرية المتضمنة في علاقات الناس مجتمعين من أجل الحصول . فهو صورة صادقة لقلب الانسلي .

ويعكس الشعر البورجوازي على نفس الوجه في كل صورده المتنوعة وتركيباته ، تكيفات الناس الفطرية بين بعضهم البعض ، وبينهم وبين الطبيعة بوصفها عاملا ضروريا في هذه العلاقات الاجتماعية التي سبعت الحرية ، لأن هذه الحرية — كما رأينا — مجرد تعبير خيالي وشاعري يشعر به الانسان بتأثير النتائج الاقتصادية للمجتمع الذي يضمن له تحقيق ذاته . بطبيعة الحال ، نحن لم نجعل هذا النتاج الاقتصادي قاصرا على السلع التجارية للمجتمع ، أو القابلة للبيع ، وانما جعلناه يضم ايضا المنتجات الثقافية والوجدانية ، بما في ذلك وعي الناس ذاته . ومن هنا أصبح التوهم البورجوازي للحرية الذي بعد الشعر البورجوازي تعبيرا عن حقيقة واقعية ، بالنظر الى انه قد انتج بوجوده الحرية . ولا أعني بذلك الحرية بأى معنى صوري ، وما أعنيه هو أنه كما أن الشعر البدائي قد صادف تبريرا له في

المحصول المادي الذي ينتجه والذي يعتبر اداة لحرية البدائي ، كذلك يصادف الشعر البورجوازي تبريرا له في النتائج المادي للمجتمع الذي خلقه في حركته . وهي حرية لا تخص المجتمع كله ، ولكنها تخص الطبقة البورجوازية التي تملك القسط الأكبر من نتاج المجتمع .

فالحرية ليست حالة ساكنة . انها صراع مع الطبيعة ، يختلف من حالة لأخرى . والحرية دائما نسبية ، فهي تتناسب مع نجاح الصراع . ولا يتحقق الوعي بطبيعة الحرية بمجرد تأمل إحدى المشكلات المتناظرة ، بل نتيجة لطريقة العيش ذاتها ، والتصرف تصرف الرجال في مواقف معينة في المجتمع . وكل مرحلة في الوعي تكتسب بصورة محددة ، ولا يتم المحافظة عليها كشيء حي الا اعتمادا على حركة اجتماعية : الحركة التي ندعوها « بالعمل » . واحتسب التوهم البورجوازي للحرية أولا كحقيقة ظافرة (في صورة ازدهار للرخاء وانتعاش للرأسمالية) ، ثم في صورة اكلوية انكشف امرها تدريجيا (كما حدث في تدهور الرأسمالية وأزماتها الأخيرة) ، وأخيرا انهاء محوله الى صورته المقابلة ، أي الحرية بوصفها وعيا مكتسبا من الحياة بوجود ضرورة اجتماعية (الثورة البروليتارية) - تلك الحركة الهائلة التي تجمع بين الانسان والمواد والعواطف والأفكار . انها تاريخ كامل لكفاح البشر ، وعلمه ومعاناته وآماله . ونظرا لما انصفت به الحركة البورجوازية من اتساع وفعالية وتفقد مادي ، جاء الشعر البورجوازي متائلا ذكيا معقدا متعدد الجوانب . ويتمثل التوهم البورجوازي - الذي يعد أيضا شرطا يعتمد عليه شعور البورجوازي بالحرية - في شعر البورجوازيين ، لأن الشعراء البورجوازيين مثل باقي البورجوازيين يدركون مثل هذا الوهم في أحوال حياتهم ، في الشعور بالانتصار ، والشعور بالأساة ، وعند قيامهم بالتحليل ، وعند شعورهم بالتقزز الروحي . وسيمثل بالمثل الوعي بالضرورة الاجتماعية الذي يعد شرطا لحرية الشعب ككل في المجتمع الشيوعي اللاتقي ، في الشعر الشيوعي . فمن غير المستطاع تحقيقه في جوهره - كصيغة متناظرة ، وإنما نتيجة لعيش الناس في مجتمع شيوعي مكتمل ، يحبون فيه كشعراء وكقراء للشعر .

(خصص كودويل بعد ذلك فصلا « لعصر التراكم الأولي للرأسمال والعمال الأجراء . ويمتد هذا العصر في الأدب الإنجليزي من عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر) .

انتقل الآن التوهم البورجوازي الى مرحلة أخرى : مرحلة الثورة الصناعية - مرحلة تفجر الرأسمالية . وتسبب نمو الرأسمالية في تحويل كل العلاقات الأبوية الشاعرية - بما في ذلك علاقة الشاعر بالطبيعة التي يعد لسان حال لآمالها وآمالها - الى روابط « فظة » خاضعة للغة المال .

ولم تقصد بهذا الكلام أن الشاعر قد اعتبر نفسه نتيجة لذلك كصاحب متجر ، ونظر الى قصائده كأنها سلعة كالجبين مثلا . أن مثل هذا الزعم يعني تجاهل الطبيعة التعويضية الدينامية للصلة بين الوهم والواقع . والحق أن لها تأثيرا مضادا ، إذ يزداد بتأثيرها نظر الشاعر لنفسه كإنسان منعزل عن المجتمع وصاحب نزعة فردية ، لا يراعى غير غرائز فؤاده ، ولا يشعر بأى مسئولية تجاه مطالب المجتمع - سواء عبر عنها في صورة واجبات للمواطن ، أو صورة خشية الله ، أو صورة تابع أمين للشيطان . وفي نفس الوقت تقترب أشعاره من الظهور بمظهر الغاية في ذاتها .

هذه هي نهاية المطاف لتفجر الناقض البورجوازي ، فالوهم البورجوازي قد أصبح يترنح من تقيض لآخر ، ولكنه نتيجة لهذه الحركة الأخيرة لم يعد قادرا على غير الخروج نهائيا من مدار مقولات الفكر البورجوازي ، وكأنه قطعة معدنية تنانرت من انفجار آلة طائرة .

نهض الاقتصاد البورجوازي نتيجة لحالة الاعتدال الفكري (عقلانية) القرن الثامن عشر - بعد أن استفاد من إجراءات الحماية والحيفة التي اتسم بها عصر الصناعة - الى المرحلة التي ساعد فيها استعمال الآلة والآلة البخارية والمغزل على تحقيق قدر كبير من القدرة على تضخيم اللات . وفي نفس الوقت ، انقطعت صلة « المصنع » بالزراعة ، بعد أن كان مجرد حرفة من مستلزماتها ، وقام بتحديثها بقوة عارمة معادية .

ومن جهة ، ازداد العمل المنظم داخل المصنع زيادة مطردة . ومن جهة أخرى ، ازدادت أيضا فوضى المنافسة الفردية في السوق الخارجية . ومن ناحية ، تزايد الميل الى اتباع شكل عام في الانتاج . ومن ناحية أخرى تزايدت صور الملكية الخاصة ، واستقطبت عند أحد الطرفين البروليتاريا المتزايدة ، بلا أرض أو أدوات . وفي

الطرف المقابل « البورجوازية المتزايدة الثراء . وساعد هذا التناقض الذاتي في الاقتصاد الرأسمالي على أحداث القوة الدافعة المريعة للثورة الصناعية .

ويعد أن اكتشفت البورجوازية مثلها التطهيرية الثورية في الحرية المتطرفة ، وعادت ، كما يفعل التجار الى اتباع الحلول الوسط المسيرة للبلوق السليم التي بدت كأنها تمثل روح تعضل أبدية ، اكتشفت الآن مرة أخرى أن قلبها كان على صواب ، وكان العقل مخطئاً

وتكشف ذلك أولاً في صورة انقسام بين الارستقراطيين ملاك الأرض الأصليين والبورجوازية الصناعية ، عبر عنه ارتفاع شأن المصنع وتفوقه على المزرعة . وبذلك واجه الرأسمالي الصناعى ومطالبه الارستقراطية المالكة والقيود التي طالبت بها لنموها . واهتدى الراسمال الى قدرة لا تفرغ قوتها على التضخم الذاتي ، في الآلات ومصادر المواد الخام الخارجية . ولم تعد أى صورة من الصور الباكرا تبدو ذات قيمة في نظر هذا الراسمال . اذ بدت كأنها قيود كثيرة تقيد حركته . ومن المستطاع بكل اطمئنان ترك ثمن العمالة للعودة الى قيمته الحقيقية ، بعد أن استطاعت الآلة بمنافستها خلق البروليتاريا التي تحتاج الى خدماتها .

وتعتمد القيمة الحقيقية للعمالة بدورها على القيمة الحقيقية للقمح ، التي هي أقل في المستعمرات وأمريكا منها في إنجلترا ، لأنها هناك لا تتطلب إلا قدراً أقل من العمل الضروري الاجتماعى ومن هنا بدت « قوانين القمح » التي سنت لصالح الراسمالى الزراعى عائفا لرجل الصناعة ، وتضاربت مصالحهما ، بعد منبى توافقهما خلال عهد ندرة اليد العاملة . وعلى هذا تحتم تشتيت كل الأشياء والقيود التي تتعارض مع هذا التوسع الحر للبورجوازية الصناعية . ودعت البورجوازية في سبيل تحقيق هذ الغاية سائر الطبقات لاتباع معاييرها ، مثلما حدث في عهد الثورة التطهيرية (البيورتانية) وأدعت أنها تتحدث نيابة عن الشعب ضد مضطهديه ، وطالبت بالإصلاح والغاء « قوانين القمح » ، وهاجمت الكنيسة اما باسم البيورتانية (طائفة المتودية) أو باسم الشك الصريح ، وهاجمت كل القوانين باعتبارها مقيدة للمساواة ، وقدمت فكرة الإنسان الخير بفطرته ، المؤلود خراً ،

وان كان قد تقيد بالأغلال في كل مكان . وتبدو مثل هذه الثورات ضد النظم القائمة من قوانين ولوائح وتقاليد دائما كثورة للقلب على العقل ، ونورة للشعور والمواطف ضد الشكلية العقيمة وطفيان الماضي ، ومارلو وشيللى ولورنس ودالى امثلة مناظرة لهذه الحالة ، وعبر كل منهم عن هذه الثورة على نحو متوافق مع العصر .

لن نستطيع فهم هذه الحركة الأخيرة للشعر ما لم ندرك كيف تميز البورجوازي بروحه الثورية في كل خطواته ، لانه اخضع أسسه التي يستند اليها للثورة ، وان كان ما دفعه الى احداث ثورة فيها هو جعلها اكثر توافقا مع البورجوازية فحسب . وعلى نفس النحو يمد كل شاعر بورجوازي هام ثوريا ، ولكنه يعبر عن نفس الحركة التي كشفت صراحة وبصورة عنيفة التناقض الذي يعتبر شعره الثوري احتجاجا عليه . « انهم مراة للثورية » . فهم يحاولون الاهتداء الى انعكاس الشيء في المراة حتى يساعدهم ذلك على زيادة الابتعاد عن الشيء الحقيقي ، ليس الا . وهل يمكن ان يكون هذا الشيء شيئا آخر غير الحرية ، اى ما يصبو اليه بوصفه منتجا ، وشاعرا ؟ . وترجع مراة مأساتهم وتشاؤمهم الى الفجوة الدائمة التي تفصل بينهم وبين الشيء المرفوب ، والتي تتزايد كلما اقتربوا منه . فلقد استعبدتهم جميعا روح قصيدة كيتس الفنائية « الحسناء التي لا ترحم » (٣) وعندما استيقظوا الفوا أنفسهم في الناحية الشديدة البرودة من التل .

وعبر عن هذه الثورة في العقيدة بليك وبايرون وكينس وشيللى ، كل بطريقته الخاصة ، في صورة نورة رومانتيكية .

فبايرون ارستقراطى ، ولكنه على وعى بتصدع طبقته ، وبضرورة الانضمام الى البورجوازية . ومن هنا جاء جمعه بين روح الأوثاد والرومانتيكية .

يتميز هؤلاء المتمردون في لحظات الثورة دائما بفائدتهم لهذه الثورة ، كما انهم حلفاء خطرون لها . فكثيرا ما لا يكون تمردهم على طبقتهم وانضمامهم لطبقة اخرى منبها على ادراك الحركة التاريخية في حملتها بقدر كونه ثورة على الظروف المعوقة التي فرضها عليهم انحلال

طبقتهم . وفي حالة من حالات فوضى تقلباتهم الذاتية ، يتعلقون بأمانى طيفه أخرى ، ويتخلفون منها سلاحا لمركتهم الخاصة . فهم دائما اصحاب نزعة فردية ، وشخصية رومانتيكية ، وهوانيون الى أبعد حد . يرغبون الفضاء على طبقتهم ، ولكنهم لا يرغبون في نهوض أخرى . وعندما يحدث هذا النهوض ، وتحدد معالمة ، ويتطلب الأمر تحويل عدائهم الحطم للطبقة المحتضرة الى ولاء بناء للطبقة الجديدة ، قد يدفهم ذلك — بالفعل ان لم يكن بالكلام — الى الارتقاء في أحضان العدو ، ويصبحون مناهضين للثورة . ودانون وتروتسكي مثلال لهذا النوع . ومات بايرون في ميسولونجي قبل تعرضه لمثل هذا التحول الكامل ، وان كان ما أظهره بايرون من استعداد للحرب في سبيل الحرية قد حدث في اليونان ، لا في إنجلترا ، وهذا امر ذو دلالة ، وظهرت في حالته ثورة القلب على العقل كثورة بطل على الأحداث : والظروف وعلى الإخلاقيات ، وعلى كل « الصفائر » والتقاليد ، هذه البيرونية حافلة بأمراض هذا المرض التي كانت مصحوبة في حالة بايرون بالانانية الكاملة ، وأغفال حساسية الآخرين . وتخفى الشيطان هند ميلتون بقناع مستحدث أقل نبلا بكثير بل لعله كان أقرب الى المشاكسة .

وتحقق لبايرون نجاح أعظم عندما اتجه للمخزية ، واتخذ هيئة اللون جوان ، وبدأ في صورة الوفد ، وسخر من مهولة الوجود الانساني . وظهر من ناحية أخرى عاطفيا يشكو من الطريقة التي انبعاها المجتمع القائم في تعذيب أسرى قدرات المرء . هذا هو جوهر البايرونية . فهي تمثل الفساد الخلقى في صفوف الارستقراطية ، كما تمثل أيضا التمرد على الارستقراطية ، ومن هنا تشبع أبناء هذه الطبقة دائما بأفكار الموت : أفكار الموت التي تلازم الفاشية ، وهي تحارب في آخر خندق : أفكار الموت التي تخطر ببال البعقوبيين ، لأن تعجيد الموت البطولي تبرير للحياة الفارقة في الفموض والخفاء . ويكشف هؤلاء الارستقراطيون عن نفس رغبات الموت الدفينة ، عندما يتحولون الى ثوريين ، وعند قيامهم بأفعال بطولية فردية فذة — قد تستدعيها الضرورة في أحيان وقد تكون نافعة في أحيان أخرى ، وان كانت دائما رومانتيكية ، لا يعتمدون فيها على غير انفسهم . وهم لا يستطيعون الارتفاع الى ما هو اسمى من فكرة بطل الثورة اليائس .

اما شيللى فقد عبر عن قدر أعظم من القوة الدينامية الحقّة .

انه يتحدث الى البورجوازية ، التي كانت تشعر في هذه الحقبة من التاريخ بأنها قوة المجتمع الدينامية ، ومن هنا نادى بمطالب لا تخصها وحدها ، ولكنها تخص البشرية الملهمة جميعا . وبدا لهم أن ضمان حرية الجميع يتطلب منهم القدرة على إثبات وجودهم ، أى خلق الظروف الضرورية لحريتهم . واعتقد شيللى أنه يتحدث بلسان الجميع ، ونيابة عن كل الملهدين ، وبشرهم جميعا بمستقبل أكثر إشراقا . فالبورجوازي القيد بقيود الروح التجارية السارية في العصر هو برومثيوس ، موقد النيران ، وأنسب رمز للرأسمال الخاضع لرحمة الآلة . حرروه وسيتحرر العالم . واعتقد شيللى كواحد من (من اتباع المفكر الانجليزى جودوين ١٧٦٥ - ١٨٣٦) أن الإنسان خير بطبعه ، والنظم هى التى حطت من قدره . وشيللى هو أكثر الشعراء البورجوازيين في هذه الحقبة ثورية ، فلم تكن رواية « برومثيوس محطم القيود » رحلة في الماضى ، ولكنها برنامج ثورى للحاضر ، يتجاوب مع مشاركة شيللى الوثيقة في الحركة الثورية الديموقراطية البورجوازية في عصره .

وعلى الرغم من أن شيللى كان ملحدا ، الا انه لم يكن ماديا . فهو مثالى ، مثلت كلماته لأول مرة المثالية الواعية ، فهى مشبعة بكلمات مثل « اشراق » و « حقيقة » و « جمال » و « روح » و « أثير » و « أجنحة » و « تداوى » و « خفقان » . انها كلمات عالما حافلا من الانفعالات المبهمة . وبدت مثل هذه المعانى المركبة بسبب تعدد مصاحباتها الانفعالية وكأنها تدل على حقائق مشخصة مميزة ، وأن كان لا وجود في الواقع لما تعنيه . فكل كلمة تحتل التصور على أوجه مختلفة .

هذه المثالية مرآة للاعتقاد البورجوازي الثورى الذى تخيل انه بمجرد تشتت العلاقات الاجتماعية القائمة التى تموق الوجود الانسانى ، « سيتحقق وجود الانسان الطبيعى الأصيل » ، وستتجسم مشاهره وعواطفه وأمانيه على التو كحقائق ملموسة . لم يدرك شيللى أن كل ما يمكن أن يحل محل هذه العلاقات الاجتماعية المشتتة هو العلاقات الاجتماعية الخاصة بالطبقة التى يتوافر لها قدر كاف من النفوذ ، يساعدها على احداث هذا التشتت ، وأنه في كثير من الأحيان ، لا تزيد هذه المشاعر والأمانى والعواطف عن كونها نتائج للعلاقات الاجتماعية

التي يعيش فيها ، ويتطلب تحقيقها بالضرورة حدوث فعل اجتماعي ،
له بدوره اثر على مسار الانسان وامانيه ومواقفه .

واحدث الوهم البورجوازي ثورة في عالم الشعر . واتخذت الثورة
في حالة وردزورث صورة العودة الى الانسان الطبيعي ، كما حدث
ايضا عند شيللى . وبحث وردزورث - بعد تأثره العميق بمذهب روسو
الفرنسي ، ومثل شيللى في الطبيعة - عن الحرية والجمال اى عن كل
ما ليس له وجود الآن عند الانسان بسبب وضعه الاجتماعي . ثم تدخلت
الثورة الفرنسية ، واصطبغ المطلب البورجوازي للحرية بلون رجعي ،
ولم تعد البورجوازية تتطلع للحرية عن طريق الثورة ، بل عن طريق
الرجوع الى الانسان الطبيعي .

« الطبيعة » عند وردزورث طبيعة لا نعرف الوحوش الضارية ،
والأخطار التي تعرضت لها افعال الانسان خلال الدهور الطويلة . انها
الطبيعة التي يحيا فيها الشاعر مستمتعا بإيراد طيب ، وبخيرات
« النهضة الصناعية » ، حتى في حالة تمتعه بالمناظر الطبيعية التي لم
تفسدها الصناعة . وتسبب انشغاق الرأسمالية الصناعية عن الرأسمالية
الزراعية في فصل الريف عن المدينة . ويسر تقسيم العمل المنتج في
الصناعة وجود فائض كاف من الانتاج يسمح للشاعر ان يعيش منعما
في الفراغ في كامبرلاند . اما ادراك العلاقة بين الناحيتين ، اى ادراك
ان التخضر وهبة اللغة والفراغ ، اى تلك المميزات التي يتميز بها
شاعر الطبيعة عن اى انسان منحط أبكم كانت من نتائج النشاط
الاقتصادي ، فكان يعنى تحطيم الوهم البورجوازي ، وفضح زيف شعر
« الطبيعة » ، لأن مثل هذا الشعر لا يمكن أن يظهر الا في الوقت الذي
يستطيع فيه الانسان السيطرة على الطبيعة بفضل النهضة الصناعية -
وليس بالاعتماد على نفسه .

من هذا يتضح وردزورث متشائم ، وان ثورته بخلاف
شيللى تنسم بالرجعية ، وان استمرت تتبع الروح البورجوازية . ففيها
مطالبة بالتحرر من الأوضاع الاجتماعية ، ومن العلاقات الاجتماعية
التي تربت بوجه خاص عن الصناعة ، وان ظلت متمسكة بثمار هذه
الصناعة ، وبالحرية التي ما كان يمكن تحقيقها بغير هذه العلاقات .

وصحب ذلك النظرية القائلة بأفضلية لغة الكلام المادى أو اللغة
« الطبيعية » ، على اللغة الأدبية المصطنعة ، ومن ثم فانها تكون أكثر منها

شاعرية . فلم يدرك وردزورث أن اللغتين على السواء مضنطمتان . فهما موجّهتان لغاية اجتماعية ، كما أنّهما متساويتان في طبيعتهما ، بمعنى أنّهما من نتائج صراع الإنسان مع الطبيعة . وكل ما هنالك هو أنّها يمثلان جانبين ، ومرحلتين مختلفتين من هذا الصراع . فهما لا تتصفان بالخير أو الشر في ذاتهما ، بل من ناحية صلتها بهذا الصراع . وبتأثير هذه النظرية ، كتب وردزورث بعضاً من أسوأ شعره .

تمت صورة الوهم البورجوازي عند وردزورث ببعض القرابة إلى صورته عند ميلتون . فكلاهما قد دفع من قدر الإنسان الفطري أو الطبيعي : واحد باسم الروح التطهيرية (البيورتانية) والآخر في صور أكثر تعقداً انبثاقاً لمذهب وحدة الوجود . ويستشهد أحدهما بالشخصية الأزلية لأدم كبرهان يكشف عن طبيعة الإنسان ، ويستشهد الآخر بالطفل وبرأيه . وعند أحدهما : الخطيئة الأزلية هي المسؤولة عن السقوط من النعمة الإلهية ، وأرجع الآخر ذلك إلى العلاقات الاجتماعية . ومن هنا لم يظهر الانثنان في أفضل صورة لهما إلا عندما تساميا من مثل هذا الاعتقاد ، وارتفعا عنه بوعي . ومع هذا فإن ميلتون لم يمجّد العنصر الوحشي في الإنسان أو العنصر البدائي الطبيعي - كما فعل وردزورث . كما أنه اعترض على روح التآليه البدائية ، للتعليق بالمظاهر واشتغالها ، ومن هنا استطاع النجاة من النظرية التقنية التي تؤدي إلى الفشل في قول الشعر .

وكيتس هو أول شاعر عظيم يشعر بتوتر موقف الشاعر في هذه المرحلة من مراحل التوهم البورجوازي ، وذلك بوصفه منتجا يتعامل مع السوق الحرة . كان وردزورث يتمتع بدخل بسيط ، ورغم شعور شيللي دائماً بالحاجة ، إلا أنه كان ينتمي إلى عائلة غنية . وترجع أسباب شعوره بالحاجة ، بكل بساطة ، إلى إهماله وكرمه وسوء تديره في المسائل العملية ، وكثيراً ما يكون ذلك رد فعل لبعض الأهواء السائدة في بيوت الأثرياء . أما كيتس فينحدر من عائلة بورجوازية صغرى ، ألقته المشكلات المالية على الدوام ، وبدت له مسألة بيع أشعاره من الأهمية بمكان .

وهكذا يتضح أن الحرية عند كيتس لا ترتبط - كما هو الحال عند وردزورث - بالرجوع إلى الطبيعة . إذ كانت رجاءه إلى الطبيعة مصحوبة بهم وقلق . من أين يحصل على المال ؟ فلا يمكن أن يتحقق

ذلك - كما ظن شيللى - بالتححر من علاقات المجتمع في هذا العالم ،
لأن الحرية التصويرية البحتة ستترك الفرد أمام مشكلة كسب العيش ،
ومن ثم ساقط معرفة كيتس الكبرى بالواقع البورجوازي الى موقف
حدد مفتاح روح الشعر البورجوازي مستقبلا : الثورة بمعنى الهروب
من الواقع . فكيتس هو حامل راية الاحياء الرومانتيكي . واصبح الشاعر
الآن يهرب على أجنحة الشعر السريعة (التى لا ترى في تعبير كيتس) ،
ويركض الى عالم الرومانس والجمال والحياة الحسية المنفصلة عن عالم
الحياة اليومية الواقعى بجذبه وخشونته . وبذلك يشيد لنفسه عالما
طوا يحيى فيه ، خلاوته بمثابة استنكار صامت لهذا الواقع .

هذا العالم هو عالم الأطياف المسحور الذى بنته لأميا لعشيقتها (*) ،
أو الذى بنى القمر (وهو مؤثث في اللغات الأوروبية) لعشيقتها
« انديمون » ، العالم العلوى ذو البوابة الذهبية لهايبريون . وأرض
البلابل ، مقطوعة الأتية الاغريقية ، اى في جزيرة « بايبا » وثمة تعارض
وتحد قائم بين هذا العالم الآخر والعالم الحقيقى .

« الجمال الحق ، والحق الجمال » هذا هو كل شيء .

وفي الأرض انت تعرف ، وهذا كل ما تحتاج معرفته .

كما أنه دائم الخضوع لتهديد الواقع الصارم المتمثل في حكايات
« الصابا » أو لتهديد القوى المنافسة أو لنقل مؤثرات الحياة اليومية .
فلقد شئت عالم غرام ايزابيللا أخويها المفتونان بالمال . وحتى الغرام
الوحيثي في ليلة « سانت اجنس » ، فانه لا يزيد عن استراحه بين
عاصفتين ، أو حلم متعدد الألوان مختلس من قلب البرد والظلمة .
وأعلنت الأبيات الأخيرة انتصار الدماء . ولم تمنح « الحسناء التى
لا ترحم » الفارس أكثر من متعة قصيرة قبل أن يستيقظ ، ونبت
الريحان وازدهر فوق جثة رأس عشيق ايزابيللا ، واستقى بدموعها .

لن ينجح الوهم نجاحا كاملا في الخياع

فهو مشهور بأنه عثرت خياع .

(*) الاسم المذكورة في هذه الصفحة والصفحات التالية تتبع مؤلفات كيتس .
(*) Eve of St Agnes قصيدة لكيتس .
(*) قصيدة Isabella أو The Pot of Basil لكيتس ايضا .

هل كانت رؤيا ام حلم يفتضة ؟

فلم يعد لهذه الموسيقى وجود - ايظان انا ام نائم ؟

ونظر كيتس الى هذا العالم الجديد من الشعر مبهورا ، وكأنه كورتيز (عندما بلغ الدرادو) ودعيت عوالم ذهب تشابمان (جورج تشابمان ١٥٥٩ - ١٦٣٤) وخذ كيتس اسمه في احدى قصائده لاصلاح توازن الماضي ، وعلى الرغم من كل ذلك فمهما حدث من توغل في اعماقه فانه لا يزيد عن عالم وهم .

ساعد كيتس على ظهور مفردات جديدة ، وهى المفردات التى سادت بعد ذلك فى شعر المستقبل . لم تكن مفردات وردزورث ، لأن ما اجتلب الانتباه لم يكن بساطة الريف ، التى لم يتعرض نقاؤها لآى مساس ، ولا شيللى ، لأن ما اجتلب الانتباه لم يكن الافتكار المناسبة على سطح العالم المادى الحق ، وتذهب جفاء كما يذهب الزيد . فالريف جزء من العالم الحقيقى للموس ، والزيد الميتافيزيقى لهذه العوالم خال من أى جوهر ، ومن ثم فهو يذكر دائما بالعالم الحقيقى الذى انبث منه . فلا بد من انشاء عالم أكثر حقيقة ، يرجع انصافه بذلك الى كونه أكثر ابتعادا عن الحقيقة ، ولأن لديه قدرا كافيا من الصلابة الباطنية التى تساعده على مواجهة العالم الحقيقى ، اعتمادا على الثقة بالنفس التى تتمتع بها أية حيلة ناجحة عندما تستحضر الجن والشياطين .

وبدلا من أن يتناول كيتس ما يعتبر أجمل جزء فى العالم الحق وأكثر أجزائه طبيعية وروحانية وجمالا - كما فعل وردزورث وشيللى - قام ببناء عالم جديد ، من الكلمات ، وكأنه فنان يرسم بالفسيفساء ، ومن هنا تحتم انصاف هذه الكلمات بصلابتها وحقيقتها . ومفردات كيتس حافلة بكلمات ذات ملمس مادى جامد كترابيع الفسيفساء ، ولكنها ذات طابع « مصطنع » - فكلمها قرمزية ، ممطرة جامدة مرصعة ، ومتعارضة مع العصر . حيويتها أشبه بحوية التصاور . ومضت الأيام فتزايدت أحكام هذا العالم فى عالم الاقطاع ، وأن لم يكن عالم اقطاع حقا . أنه عالم بورجوازي - عالم الكاتدرائيات القوطية ، وكل ما عرفته الطبيعة البورجوازية من ازدهار وحيوية فى أواخر عهد الاقطاع . هنا بدا للثورة الشاعرية طابع رجعى قوى ، كالدى بدأ لها عند وردزورث ، ولكنه لم يظهر عند شيللى أكثر الشعراء انصافا بالثورية الاصيل .

والبورجوازي في كل مطلب جديد يطالب به في سبيل الفردية ، كحرية المنافسة ، والتحرر من رقيّة العلاقات الاجتماعية ، وزيادة المساواة ، إنما يتسبب في مولد تنظيمات أكبر وعلاقات اجتماعية أعقد ، ومراتب أعلى من التكتلات الرأسمالية والشركات ، وزيادة في عدم المساواة . على أن كل حركة من هذه الحركات المتناقضة قد أحدثت ثورة في دعائمه وظقت قوى إنتاجية جديدة . وعلى نفس النحو ، استحدثت الثورة البورجوازية المعبر عنها في شعر وردزورث وكيثس - رغم تناقضها في حركتها - مصادر تقنية واسعة جديدة للشعر ، وأحدثت ثورة في مقومات الفن من كل ناحية .

والحركة الأساسية معادلة من جملة نواح لحركة تجميع الشعر الأولية التي ساعدت على ظهور الشعر الاليزابثي . ومن هنا ظهرت في هذه الحقبة بين الشعراء إعادة احياء الاهتمام بشكسبير والاليزابثيين . والتفجر المتورد للفردية المعبر عنه في الشعر الاليزابثي له مظهر جماعي ، لأنه تركّز على « الأمر » الشخصية التي يلتف الجميع حولها . وبدأ لهذه الظاهرة في الشعر الرومانتيكي مظهر أكثر تضاماً باعتباره تعبيراً عن مشاعر الشخصية الفردية للبورجوازي « المستقل » وفصل الشعر نفسه عن الحكاية ، وانفصل القلب عن العقل والفرد عن المجتمع ، وأصبح كل شيء مصطنعاً معقداً متعدد الأنواع .

وبدا الشاعر الآن يظهر علامات منتج السلعة ، وسوف نحلل هذه الظاهرة فيما بعد ، باعتبارها قد أصبحت في عهد متأخر مفتاح الشعر كله . وحسبنا الآن أن نقول أن أهم شيء له دلالة هو قول كيثس بأنه قادر على كتابة الشعر الى الأبد وعلى احراق قصائده فيما بعد . فلقد أصبحت القصيدة بالفعل غاية في ذاتها .

يبد أن الأهم من كل ذلك هو ملاحظة روح المأساة التي أصبحت تحلق منذ ذلك الوقت على كل الشعر البورجوازي الجدير بالانصاف « بالعظمة » . أصبح الشعر يتصف بالتشاؤم والتمزق الذاتي . ومات بابرثون وكيثس وشيللي في شرح الشباب . وعلى الرغم من أن النقاد قد اعتادوا اظهار الاسف لموتهم قبل اكمال كتابة أعمالهم ، إلا أن الحقيقة تبدو مخالفة لذلك ، كما يتبين بوضوح من حالات وردزورث وسويتيرن ولنيسون . إذ يتبين أن المأساة الشخصية لوتهم - والتي بدت في حالة شيللي وبابرثون على أقل تقدير كأنها أمل منشود - قد ساعدت على الحيلولة دون قيام مأساة الوهم البورجوازي بدور فعال في

شعرهم : فلقد بدأ التناقض الذى دفع حركة الرأسمالية ينتشر الآن بسرعة فائقة حتى بدت آثاره تكشف عن نفسها في حياة أى شاعر ، ودائما على نفس الوجه . وذابت الآمال الحارة والأمانى ، وما آمن به الشاعر في شبابه ، أو لعل هذه الأمانى قد تكررت مع تناسي ما طرأ من تغير في الواقع فبدت جامدة قديمة تنم عن الانتقال الى العقيدة ، مما جعل الشعراء يظهرن في مظهر هزيل مثير للسخرية بالنسبة لصور الاخلاص التى بدت في شبابهم . صحيح ان كل الناس يريدون الى أرذل العمر ويفقدون آمانيهم الفتية ، ولكن في غير هذه الصورة . ألم يكن سوفوكليس في منتصف عمره قادرا على الكلام عن مأساة حياته بنضج دال على الاستقصاء . واستطاع أن يكتب في الثمانين من عمره مسرحية حكمت صفاء حكمة الطفل الناضج وحسن ادراكه . أما الشعراء البورجوازيون البناضجون فكانوا عاجزين عن الشعور بالمأساة أو الاستسلام . وكل ما استطاعوا القيام به هو التكرار الثقيل لعقائد الشباب أو الصمت . وكشفت حركة التاريخ من تناقض ما هو كائن . ولكن البورجوازي تثبت بالاعتقاد بغير ذلك . فبعد ان تفلقت الأكلوبة في روحه وغض عينيه من الوعي بالضرورة ، فاته سلم روحه للعبودية .

أثارت البورجوازية في الثورة الفرنسية باسم الحرية والاخاء والمساواة ضد العلاقات الاجتماعية البالية . وأدى البورجوازيون - كما فعل شيللى - انهم يتكلمون باسم الإنسانية ، إلا أنه ظهرت بعد ذلك صورة غير واضحة في البداية ، ازدادت بعد ذلك وضوحا ، هي صورة البروليتاريا التى تطالب أيضا بالحرية والاخاء والمساواة . بيد أن التسليم بهذه المطالب للبروليتاريا كان يعنى القضاء على نفس المقومات التى برزت وجود الطبقة البورجوازية ، واستغلال البروليتاريا . ومن هنا تعرضت للزوال من الحركة المنادية بالحرية التى تتحدث في البداية بوجه عام باسم البشرية ، بعد أن وصلت الى موقف يتحتم فيه تخلى البورجوازية من بنائها المثالي المعبر عنه في الشعر ، وتناسي الزعم بأنها تتحدث باسم الإنسانية ، وتقوم بسحق الطبقة التى تعتبر مطالبها المشابهة غير متوافقة مع وجودها . وبمجرد انتزاع كسبل البشر تأييدها للبورجوازية الثائرة ، يصبح من الميسور سحقها وإزغامها على التقهقر بفعل قوى رد الفعل . صحيح ان هذه القوى قد تعلمت « درسا قاسيا » ولم تعد تقاتل في الاندفاع بعيدا . ضد البورجوازية التى كشفت عن قوتها ، ولذا يحدث تحالف بين قوى رد الفعل هذه والبورجوازية ضد البروليتاريا ويترتب على ذلك توازن يتمخض عن تخلى البورجوازية

عما قالتة من الحرية وتنازلها عن بنائها المثالي . وإن كان ما يحدث في هذه الحالة هو فقدان هؤلاء البورجوازيين لجانب من ثمار كفاحهم المثالي لصالح القوى الأكثر رجعية التي قد تكون قوى الانقطاع في حالة الصراع مع الانقطاعية ، أو قد تكون دوائر المال الكبرى عندما ينشب الصراع بين الرأسمالية الزراعية والرأسمالية الصناعية .

كانت هذه الحركة هي التي اكتسحت أوروبا كلها من عهد روبسبير الى حكومة الادارة والحركة المناهضة لليعقوبيين ، كنتيجة للثورة الفرنسية . وسجل القرن التاسع عشر من اوله لآخره نفس التخلي عن المثل على نحو مشابه لما حدث في حالة الشعراء عندما تخلوا عن مثل شباهم . وفي السنوات ١٨٣٠ ، ١٨٤٠ ، واثرا ١٨٧١ اقتفى كل الشعراء البورجوازيين اثر وودزورث الذي برد لهيب ثوربته فجأة من اثر المحضون البروليتاري للمرحلة الأخيرة من الثورة الفرنسية ، واتجه بدلا من ذلك الى سلامة البداهة والوقار والتقوى .

ليس كيتس هو القاتل :

عادت القاتل ، « فلن يستطيع أحد اقتصاب هذه القمة الشاهقة »

« باستثناء أولئك الذين يتجسم لهم شقاء العالم ،

في صورة لا تدع لهم أي راحة أو شعور بالذمة »

وإذا توخينا الدقة قلنا انه قد حكم على الشعراء البورجوازيين في هذه الحقبة الا يعرفوا معنى الراحة ، من اثر شقاء العالم الذي يتضمن شقاءهم الخاص ، وإن كانت روح العصر قد ارغمتهم على مؤازرة الطبقة التي تسببت في هذا الشقاء . لم تتقدم الثورة البروليتارية حتى الآن الى مرحلة تستطيع فيها التحالف مع « بعض اصحاب العقائد البورجوازية ممن يدركون الحركة التاريخية في جملتها » ، ومن القادريين على التحدث بصدق الى الانسانية المذبذبة من أجل طبقة تشكل الأغلبية الآن ، ركل عالم البشر غدا . هؤلاء البورجوازيون لا يتوجهون بالحديث الا للطبقة التي تقوم بخلق عالم الفن شاءوا أو لم يشاءوا . فهم في كل خطوة يتراجعون ويتخفون عن امانهم القطرية لمعرفتهم الواعية بان عالم الفن هذا الذي يقومون بخلقه لا يمكن ان يتسع لهم .

ليوكاس

خاتمة عن الرومانتيكية واللاشعور

في هذه الصفحات (*) ، ذكر ان الخاصة الأساسية للرومانتيكية ليست مجرد التضاد مع الكلاسيكية ، او التعلق بالقرون الوسطى ، او الاستغراق في « التمنى » او « العجب » ، ولا أى شيء آخر من الأشياء الأخرى التى توحى بها صيغ تعاريفها المختلفة ، ولكنها بالأحرى تحرر المستويات الأقل وعيا فى العقل . والصحة فى الحياة والأدب على السواء ، تتوسط الإفراط فى الوعي بالذات ، والإفراط فى الإندفاع ، وتقع بين الاسراف فى ضبط النفس والمفالة فى الاقلال من ذلك . ويتسبب الخيال الرومانتيكى المسكر فى تعليق شدة صرامة « الرقابة » (وهو مصطلح نفسى من مصطلحات فرويد) على احساسنا بما هو واقع ، واحساسنا بما هو ملائم . وتسيطر أولى هاتين الحالتين على الواقع المتطرف . ويحرم الحالتين معا الكلاسيكى المتطرف ، ويهرب منهما الرومانتيكى .

ولكنه لا يهرب دائما الى الفردوس . قال جوته « الرومانتيكية مرض » . ولو كان كيتس مرضا ، فياجبدا لو بلبنا بالكثير من أمثاله .

The Decline and Fall of the Romantic Ideal

(*) من كتاب

La Princesse Loïtain

انظر بوجه خاص الى الفصلين الاولين بعنوان

The Crocodiles of Alacruas, او ما

او طبعة الرومانتيكية ، و

الرومانتيكية .

ومع هذا فقد ثبت مرارا صدق ما قاله جوته . فليس « مبداً الواقع » و « الانا الأعلى » (من سيكلوجية فرويد أيضاً) من فعل الشيطان . انها ضرورتان لكل حياة متحضرة . ويقع الرومانتيكى الذى يتقل فى الشراي ، ويستسلم بشدة للانسواء ، والذى تتكرر عودته للطفولة مرة أخرى ، من أعلى الى اخصص قلعه فريسة للأمراض العصبية التى تلم بالبالغ الواقع فى أسر الطفولة ، والعاجز عن التكافؤ مع الحياة ، ولكنه يبقى معلقاً بين البلوغ والطفولة . وبعد ذلك تتحول « غيوم الجذ » الى كوايس انحرافات « الهوس بالآنا » ، والى حب الحسيات حتى فى حالات التعذيب ، والى البحث عن أقرب الثمار حتى فى رياض بروسيرين (*) بجمالها المسارى للموت .

وميزة النظرة الفرويدية هى انها قد ربطت بين خصائص مختلفة. من الرومانتيكية ، بعضها صحى ، والآخر مرضى ، كانت قد بدت حتى ذلك العهد منفصلة مهوشة . فقبل كل شيء ، لماذا تعددت المظاهر التى نبتت من نفس الحركة وتفاوتت مظاهرها ، بين « سرجالاهاد » - عند مالورى فى موت آرثر الى « سالومى » لأوسكار وايلد ، ومن سيدة البحيرة لوالتر سكوت الى « لاشارون » ، ومن الفروسية الى التعذيب الساذى ، ومن المثالية الى حثالة الحضيض ؟ . ربما وضع فرويد كل الرواد فى كثير من الأحيان أصبعه على الموضع الخاطيء ، وأن كان من المتعذر الشك فى وجود شيء يستحق الإشارة اليه . فمن الشخصيات الكامنة فى طفولتنا شخصية أربل (من العاصفة لشكسبير) ، كما تكمن فيها أيضاً شخصية كاليبان (من شخصيات العاصفة أيضاً) . وبالرغم من أن هذا قد يزعج جدودنا ، إلا أننا نتقبل هذه الحقيقة باعتبارها منطبقة على الجنس البشرى بالإجمال . وهكذا فأنتمى اعتقد أن الرومانتيكى عندما تجول فى غابات الأحلام ، فإنه كثيراً ما توغل بعيداً وتعرض للضياع كالمصائب بالعصا الذى يلوذ من الواقع بالأشباح التى لازمته فى سنوات طفولته ، وتسببت فى هشاشة نفسه . ولقد أصبحت هذه الأعراض مألوفة عند كل الأفراد ، ومن الغريب أنها تشبه أحوال الرومانتيكيين عند تدهورهم .

على أن الخمر قد يصلح المرء ، كما أنه قد يزيده سوءاً . وانبج

(*) راجع بيندار . ويشرب بها التل فى شدة الاخطار والتعرض للتهلكة
أعلا فى العودة للأرض مرة أخرى كإبطال أو ملوك .

القرن منذ الاحياء الرومانتيكي ، أعمالا ذات وفرة هائلة وذات فيمة خلاقة فاقت كل ما سبقها . والنقد في هذا القرن ايضا ، قد أصبح أكثر حساسية . على أنه بالمقارنة بنقاد القرن الثامن عشر الذين كثيرا ما كتبوا كلاما معقولا مشيرا للأصحاب — وإذا لم يتيسر لهم ذلك ، فإنهم قد كتبوا على أى حال هراء واضح المعالم — قد جنح النقاد الرومانتيكيون امثال كولريدج وهوجو وكارلايل وراسكين وسوينبرن ، مع كل المعيتهم ، الى الانزلاق فى هراء بعيد من الواقع ، ربما كان أكثر اجهادا للقارىء . فمن السهل سقوط هؤلاء المحلقين فى النجوم فى الإبار ، وندر ان كانت الحقيقة هى ما عثروا عليه فى هذه الآبار .

واليوم مازالت الرومانتيكية سائدة فى أدب الكثيرين ، وحتى فى ادب « القلة » ، ويبدو لى أن آثارها المنحطة والمعربة مازالت بعيدة عن الانقراض ، رغم شيوع بئمة الآن بين النقاد بالتظاهر بالتباع الكلاسيكية والاستخفاف بالرومانتيكية ، وكان حصول المرء منها على قدر وثير أو يسير ، أمر مستبعد . كتب ناقدا حديث « أهم شيء فيما يتعلق بالأدب المعاصر أنه معاصر (أى يعبر عن روح العصر) ومن سوء الحظ أنه كثيرا ما يكون آخر ما قيل . اعتقد بيتر ، ولم يكن رايه بعيد الافئاع ، ان كل الفن يتطلع الى حالة الموسيقى . أما الآن ، فإنه يتطلع الى محاكاة الصحافة ، وهكذا نتقدم .

ربما بدت هذه المسألة مجرد مسألة ذوق . ولقد جادلت فى ذلك ، وقلت أنه لو صبح ذلك لكان من العبث قيام أى جدل بين النقاد . ومهمة الأحكام العامة المباحة للنقد — كما اعتقد — لا تعتمد على القول بأن هذا حسن (حسن لماذا ؟) ، أو على القول بأن « هذا جميل » (جميل لمن ؟) ، بل بكل بساطة على القول بأن ذلك حقيقى ، وهذا ليس كذلك ، أو أن ذلك يبدو سليما وهذا مريض . ربما انار استبعاد كتاب مثل بودلير الأسف — وهو ما كان سيفعله أفلاطون لا محالة — لأن عدم قراءة مثل هؤلاء الكتب خسارة كبيرة ، وإن كان لا يبدو لى من الحصافة تجاهل انصاف هؤلاء الكتاب بالمرض « وثمة قدر كبير من العباقرة ليسوا كذلك) وصحبهم طويلا والتغلى بأدبهم ، أو تناسى أن هناك مزايا كبيرة للتمتع بالصحة بدلا من المرض ، وبالسلاية بدلا من العلة . وتركوا شكائى من الكثير من النقد الحديث على تناسيه لهذه المسائل . فهو لا يبالى على الإطلاق اذا اتصف الكاتب بالقدارة أو الوحشية أو السفالة أو البلاءة ، مادام يبدو مشيرا للاهتمام ،

ومادام يترك مذاقا جديدا في الفم ، حتى لو كان وقحا صفيقا . وعصرنا حافل ببراعم متصاوية من مقلدى بودلير ممن يقدمون على التصايب لأغراض تافهة .

وحتى في النقد النظرى ، فبالرغم من أن البعض قد حاولوا البحث عن حقائق عامة قليلة ، إلا أن هذا البعض مازال في آخر المطاف لا يتحدث إلا عن نفسه ولنفسه ، وعن قيمه الخاصة ، وعن نظريته الخاصة للحياة . ولو تأملنا الماضى ، سيبدو لى أن تجربتى المحدودة في العشرين السنة الماضية ، منذ بارحت جامعة كامبردج الى الحرب ، لم تحدث اى أثر سوى زيادتها من صلابة هذه المعتقدات بفعل الزمن . ففي حالات الضياع ، عندما يجلس المرء في حفرة من حفر القبائل منتظرا الدمار من طلقة أو قنبلة ، وقنابل الطرفين واحاديثهم تطن فوق الرؤوس ، لم يكن المتصوفون من متدينين وأدباء ، هم الذين استطاعوا تقديم العون ، بل كانوا شعراء من أمثال هوميروس وموريس وهاوسمان . وأشك في وجود الكثير من الأدب الحديث القادر على اجتياز هذا الاختبار ، وإن كان اختبارا قاسيا . وإذا قدر لحماقة أوربا الحديثة أن تنزل بنا كارثة جديدة ، فأننى لن أبحث حينئذ عن العزاء الا عند الكلاسيكية الرومانتيكية لليونان ، والواقعية الرومانتيكية لاسلاند ، وعند هاردي ، وفي الكلاسيكية الواقعية المرحية لفرنسا في القرن الثامن عشر . وربما اخفقوا ، وإن كنت لا أعرف من أهم أقرب منهم الى طبيعة الأشياء .

كليث بروكس

ملاحظات عن مراجعة لتاريخ الشعر الإنجليزي

لا يخفى اننا سننظر في مراجعتنا لتاريخ الأدب الإنجليزي الى الحركة الرومانتيكية كنكسة متعارضة مع العلم . فلقد تراجعت - كما نعلم - عن الاتجاه العقلاني المعتمد على النظام والتصنيف ... وظنت على نحو ما ، ان ما سيترب على ذلك هو العلم ، ولكن رد فعلها كان مهوشا وبذلك ظهر لنا من ناحية وردزورث بحماقته وسذاجته وهو يصنف في قصيدة لرتاء أمه النباتات شأن علماء النبات ، وظهرت لنا من ناحية أخرى محاولة شيللى خلق شعر للمعجائب ، والانسانيات ، يعتمد على آخر كشوف العلم . وقضلا من ذلك ، تركزت الحركة بوصفها رد فعل للمذهب الكلاسيكي الجديد تركزا شديدا على ما هو شخصي ووجداني ، وتعلقت بالبساطة التي عرفت عنها . واستعاضت موضوعية الكلاسيكية الجديدة بدائية رومانتيكية ، بدلا من مزج العنصرين ، كما كانا في عصر درامى كبير كالعصر الاليزابى . ولا فارق بين وردزورث وشيللى من حيث ضالة حظهما من الروح الدرامية . واذا عثرنا على محاولة صريحة في التأليف الدرامى ، فاننا سنصادفها في حالة الدراما الذاتية الشخصية لبايرون ، التي تتركز على شخصية واعية بداتها . فهي لا تتبع نوع الدراما الذى يوضع الاحداث . ومن الغريب للغاية أن يقترب كيتس من تزويدنا بقصائد درامية في اناشيده

Modern Poetry and the Tradition (١٩٢٩)

الكبرى . اذ ادرك كيتس قبل وفاته ان شعره في حاجة الى زيادة في الصلابة ومضاعفة في المثانة . ولو صح ، كما قال اليوت ، وكان هناك نقص في روح الدعابة عند الشعراء الرومانتيكيين ، فلكذلك يمكن ان يقال انه كان هناك نقص في روح الدعابة في مسرحياتهم ، ولم يكن الحكم الثاني كما اسلفنا الا اعادة لترداد الحكم الأول .

ربما تساءلنا ، كيف حدث تناسب بين هودة الشعر الميتافيزيقي في عصرنا الحالي ، وبين الوضع السائد ؟ . لن نستطيع الا ان اشعر بان حدوث ذلك الآن كان اكثر من مصادفة ، بعد ان اكتملت حلقة البحث العلمي التي امتدت من عصر هوبز الى عصر اينشتاين ، وبعد ان بدأ العلماء انفسهم يدركون ان علمهم في بعض المعاني خرافة ، او شيء من صنع الخيال . ومثل هذا التصور الذي رفع لعنة الخرافة عن الشعر (بعد ان جعله على قدم المساواة مع العلم في الايمان بالخرافة) قد اتاح للشاعر النهوض بنوع خرافاته اعتمادا على اصولها ، بغير ان تشوبها أي شوائب من أي اصول أخرى .

واذا عبرنا عن ذلك بلغة مختلفة بعض الشيء قلنا ان فكرة التقدم قد تقدمت جنبا الى جنب مع تقدم العلم ، وسيطرت على خيال الناس سيطرة متناسبة طرديا مع ما احرزه المنهج العلمي من نجاح . وهكذا سادت فكرة التقدم القرن التاسع عشر . ولم تتعرض فكرة التقدم للتحدى جدبا الا في القرن العشرين . وبعد ان ضعفت هذه الفكرة ، اصبح الناس على استعداد مرة أخرى لقبول الشعر الذي يعرض الموقف الانساني جملة ، مثلما يحدث في المأساة او التراجيديا ، ويعنى الاعتراف بتقدم العلم (وهو ما يجب ان يفعله الجميع) ثم انكار تحقق الخير تلقائيا نتيجة للتقدم العلمي ، اتباع نظرة لطبيعة الوصف العلمي ، اكثر اعتمادا على النقد ، ولعل ذلك قد فتح الطريق امام نظرة اوضح واكثر انصافا لطبيعة الوصف الشعري .

ذكرنا ان البلوغ بمبادئ التنظيم الشعري الى نهايتها المنطقية يعنى الارتفاع بالقصيدة الى الدراما بخصائصها التراجيدية كالتشخيصية والتناقض الدرامي والسخرية والحل الذي يعقب الصراع ، ربما باعتبار هذه الخصائص اسمى تعبير تبلغه الدراما . ولعل افضل برهان - يثبت لنا ان المبادئ درامية اساسا هو اعتقاد أي امرئ ان ايسر طريقة لتعريف القارئ الحديث بالشعراء الميتافيزيقيين هو القياس بما يجري

في الدراما ، أو دراما شكسبير بوجه خاص . وربما كان تصور القصيدة كدراما صغيرة هو الطريق الأوحـد الذي يستطيع اتباعه القارئ المـسرف في حـرفية عـقليته . وعلى العموم يمكن القول بأن احساسنا بالقصيدة كنسـيج درامـي هـين ، ومن الصعب القول بأن هذا الاحساس قد نما بتأثير شعر المائتي سنة الأخيرة .



يكشف أدب القرن الثامن عشر في أفضل أحواله عن اتباع بناء شعر القرن السابع عشر ، مع تقيـد وضيق في النظرة ... والحق أن ما خفف من وطأة اخفاق شعر الكلاسيكية الجديدة « هو اهتمام الشعراء الكلاسيكيين الجدد بالسخرية » .

يستحق نقد الشعراء الرومانتيكيين لشعر « الكلاسيكية الجديدة » شيئاً من التعقيب . ليست السخرية في ذاتها متعارضة مع الدفاع الشعاري ، وإن كنا نسلم بأن أغلب السخریات الصورية قد فشلت في تحقيق خصائص الشعر العظيم . وربما كان الأفضل تناول المسألة على هذا الوجه : سبق أن بينا أن المشاهد أو الكلمات أو المواقف في ذاتها لا توصف بأنها شاعرية أو غير شاعرية . وعندما قلنا ذلك ، لعلنا قد ظهرنا بمظهر من قضى قضاء مبرماً على إمكان اقلية حد فاصل بين السخرية والأشكال الأخرى من الشعر . والحق أن ما قمنا به يعني القضاء على القاعدة التي كان يستند إليها في التفرقة بين « السخرية » وبين الأشكال الأخرى في الماضي ، وإن كان من المستطاع إقامة الفارق على أساس اتجاه الشاعر .

فمن الميسور - من جهة - التفرقة بين الاتجاه الذي يكاد يعنى الرضا والتعاطف الخالص ، وبين الاتجاه الذي يكاد يظهر بمظهر السخط الكامل (السالب أو الساخر) . ومن المتعذر طبعاً ادراك الطرفين في صورة خالصة مطلقة ، وإن كنا نستطيع اختيار إحدى القصائد الغزلية البسيطة الرقيقة لتمثيل أحد الطرفين ، واختيار قصيدة ساخرة بسيطة ذات معنى مباشر للدلالة على الطرف الآخر . على أنه من الواضح أن أى اتجاه مركب على أى وجه سيتضمن مزاجاً من هذين الاتجاهين الأساسيين ، سواء كان ذلك في شعر الغزل أو الشعر الدينى أو التراجيديا . ولو صح ذلك سيتعذر التعرف

على اسمى نوع من السخرية في ذاته . اذ أنه يظهر ممترجا بصورة لا يمكن ادراكها في اى شكل ما كالتراجيديا على سبيل المثال . فاذا نظر للموضوع على هذا النحو ، سيتضح ان العصر الاليزابى - ولا فارق يذكر بينه وبين القرن الثامن عشر - كان عصرا ارتفع فيه شأن النصر الساخر ، وان كنا سنركز على امثلة مثل هاملت وتيمون الاثينى ولير بدلا من تركيزنا على السخریات الصورية لهول ومارستون .

الخطأ الاساسى لعصر الكلاسيكية الجديدة اذن ، ليس سماحه لدافع السخرية بالتعبير عن نفسه ، بل بالآخرى لأنه عزله عن باقى الحوافز ، بحيث بدت تراجيدياته شديدة الوفاة ، ومن السهل اعتبارها من الروايات التعليمية . ومن جهة أخرى ، فعندما حاول شعر الغزل الكلاسيكى الضرب على اوتار القلوب واسرف فى العاطفية فانه قد اقتصر على الشعر الغزلى ، كما انحصرت السخرية الكلاسيكية الجديدة فى اشعار السخرية .

الاستثناءات الظاهرة تثبت القاعدة ، وتؤديها . وكما قلنا ، تعد « صورة اتيقوس » افضل من اغلب صور « الذنكاد » ، لأن احكام بوب فى الأولى اكثر اضطرابا واتجاهه اقل بساطة . ولنعد هنيهة الى درابدين . ان اعظم قصائده رسوخا من بضع جوانب هي Hind and the Panther . اذ ساعد انتمؤه فى باكورة حياته الى الكنيسة الانجليكية ، واستمرار عاطفه وفهمه لوقفه على جمل سخرياته تبدو دسمة غنية .

وعلى الجملة يمكن القول بحاجة المصطلحات التى جرت العادة على استخدامها فى المراجع العامة عند وصف الشعر الكلاسيكى الجديد الى اعادة نظر وفحص . فلم يتركز على الفكر شعر عصر العقل - كما بينا - وان يصح القول باتصافه باكمال الشكل من الناحية الجمالية ، الا اذا سلمنا بقصور الشكل الذى قبله شعراء العصر . ولو عيننا بالشكل طريقة تنظيم مختلف العناصر فى القصيدة حتى يستطيع الاصاح عن مقاصد الشاعر كاملة ، لوجب القول فى هذه الحالة بتميز انشودة الخريف لكيتس بكمال المادة ، والأمر بالمثل فيما يتعلق « باغتصاب خصلة الشعر » لبوب و « يوم القديسة لوسى » St Lucy's

لدون . ويصح نفس الكلام بالنسبة لصفات « الثبات » و « الصحة »
و « الصقل » .

هكذا اهتمنا اهتماما بعيدا بشعراء مثل « بوب » و « سوفت »
و « جاي » ويحتاج الشعراء المدعومون بالسابقين الرومانتيكية الى بعض
المزيد من العناية ، وان كنا عند حديثنا عن طومسون (في فقرة استبعدت
هنا) قد المحنا الى بعض اشياء ينبغي ان يقال هنا . ووصفهم
بالسابقين للرومانتيكية صحيح الى حد بعيد . وليس من شك في ان
المراجع قد اصابته عندما اشدت بالخصائص الرومانتيكية التي يمكن ان
تصادف عندهم ، وان كانت هذه المراجع قد اسرفت كثيرا في الاشادة
« بالمجاز » عند هؤلاء الشعراء « وهو يصارع لتحطيم الكلاسيكية
الجديدة » ، فالواقع ان هناك قدرا كبيرا من الاتصال في شعر هذا القرن .

ليس شعراء ما قبل الرومانتيكية بأقل من بوب ميلا للوصف
والشعر التعليمي . وثمة تغير يسير في بناء شعرهم ، اما ما حدث من
تغير في مادة الوصف والشعر التعليمي فظهر في وصف مراقص لندن
بدلا من مناظر الريف ، وفي ظهور مقالات تدعو للارتقاء بالوصف
والصيد وزراعة القصب ، بدلا من مقالات السموى الاخلاقية
والتهديبية .

صحيح قد ازداد ميل شعر ما قبل الرومانتيكية الى اتباع
طريقة ميلتون في الشعر المرسل او مقاطع ميلتون الثمانية ، اكثر من ميلهم
الى المقاطع البطولية لبوب ، وان كان ميلتون قد بدا حتى من وجهة
نظر الكلاسيكية الجديدة جديرا بالانتساب الى الكلاسيكية مثل بوب .
فاستعمل وسائل مثل التشخيص والتلميحات الكلاسيكية والكنى الرائعة .
كما ان بوب ذاته قد اُمعن بالفعل في الاستفادة مما استعاره من ميلتون
وأثر كثيرون من شعراء القرن الثامن عشر الذين ربما انزعجوا بعض
الشيء لو عرفوا أنهم متهمون بالرومانتيكية اتباع ما بدا لهم طريقة
ميلتون الكلاسيكية على اتباع طريقة بوب .

ربما كان افضل من ذلك تأييدا لهذا المعنى ملاحظة ما فضل
مقلدو ميلتون في القرن الثامن عشر عدم تقليده من شعره ، كهذا القول
الجريء البعيد عن المنطق على سبيل المثال .

الشمس تبدو لى مظلمة .

صامتة كالقمر .

عندما يهجر الليل .

مختبئا في خواء كهف محاقه .

نطق شمشون بهذه الآيات الرائعة عندما أصيب بالعمى ، وإن كانت الشمس منطقيا لم تردد « صمتا » عما كانت عليه عندما كان يتمتع بالابصار . ولهذا المجاز ما يبرره ، وإن تعدر اتباع هذا التبرير وفقا لنظرية القرن الثامن عشر في النقد . وترك مقلدو ميلتون مثل هذه المعانى البعيدة من العقل في اغلب الأحيان جانبا . وهذا سبب من الأسباب التى جعلت مقلداتهم أقل اثارة من الأصل الذى نقلت منه (أشار امبسون فى كتاب شعر الريف الانجليزى (٢) الى الكثير من هذه الأشياء عند فحصه لطبعة بنتلى للجنة المفقودة) ، كما أنهم فضلوا أيضا التغاضى عن تلاعب ميلتون المستمر بالألفاظ (٣) .

هذه الأساليب الاليزابثية - وهى أقرب الى الجناس - وبستبعد أن تكون قد اجتذبت عصرا غارقا فى أصول الوقار واللياقة .

سوف يساعد ادراك الاتصال الاساسى فى شعر القرن الثامن عشر على تفسير الكثير من الامور ، التى يميل معظم مؤرخى الأدب الانجليزى الى غمرها بالغموض . وعلى سبيل المثال ، لماذا اعتبر كولينز وجرى - وهما شاعران قد حرصا بطريقة واعية على استعمال موضوعات رومانتيكية كالحكايات القوطية وحكايات الشمال ، ولديهم مشاهد من شعر القبور (١) - كشاعرين من أشد الشعراء اتباعا « للكلاسيكية » ، أو لماذا يعد شاعر مثل يونج من الساخرين على طريقة بوب ، كما يعد فى نفس الوقت منتقيا لمدرسة « شعراء القبور » .

English Pastoral Poetry (★)

(١) مفروسة تنسب الى بلير ودويرث يونج اشتهروا بشعرها السوداوى .

(★) فى نهاية الكتاب بعض أبيات ميلتون يظهر فيها هذا التلاعب ، الذى يتضمن ترجمته للعربية .

الشيء الجديد بالاهتمام هو ان الثغرات التي استحدثها رواد الرومانتيكية قد كان لها أثر يسير في بعث الحياة في المجاز ، او زيادة طواعية الشعر ، وتنوعه . ومال السابقون للرومانتيكية بتقديم القرن الى زيادة « الوحشية » (وان كانوا لم يقتربوا من الوحشية كما ظهرت عند ساندبورج او ويتمان) ، واطفروا جراً في تركيزهم على الشاعر ، وعبروا عن انفسهم باخلاص المتحمسين . وفوق كل ذلك ، فانهم قد ذهبوا الى حد التطرف عندما ألحوا في بيان الخصائص الشاعرية الجوهرية لبعض أنواع معينة من الموضوعات ، وان كانت هذه الميول قد زادت اعتمادهم عن بناء الشعر الاليزابثي .

يكاد يكفي بالنسبة للكثيرين من السابقين للرومانتيكية الاشارة الى الموضوعات الشعرية الجديدة - كالجوم والبلابل واطلال الابراج واشجار الزنب . ولا شك ان بعض اشعارهم لم تبد اكثر من عروض مشحونة بطائفة من هذه الأشياء الواهية الترابط ، الذي لم يعتمد على اكثر من بعض الجمل الاعتراضية المناسبة ... ولا وجود لنظر سابق او لاحق لتحول الكلمات الشعرية الى اكليشيات بمثل هذه السرعة . وهذا دليل على مدى اعتمادهم على الاتباع في أحداث مؤثراتهم الشعرية .

في مثل هذا الشعر ، هناك قدر ضئيل من المجاز . ومن المستطاع وصف عملية ابتعاد المجاز عن أصله على النحو الآتي : نزع الشعراء الكلاسيكيون الجدد الى استعمال المواد الشعرية لتزيين الموضوع ، أو زيادته وقاراً ... أما شعراء ما قبل الرومانتيكية (الذين غيروا بطبيعة الحال الموضوعات المعتبرة شعرية) فكثيراً ما فنعوا بالإشارة الى الموضوعات ذاتها .

يصور دوهرت بيرنز الحد الأقصى الذي اندفع اليه التركيز على مواد الشعر في نهاية القرن . ففي نظر بيرنز ، تتمثل الشعبية الى حد كبير في الاهتمام باللون المحلي والبداية بالوانها الزاهية - وهي اهتمامات ليست قريبة عن حضارتنا . ولم يحجم بيرنز بالذات عن المشاركة في هذه الاهتمامات . وتتردد امتداداته الكثيرة التي اعترف فيها بجهله وعدم اتباع الأصول بين السلاجة الدالة على حسن النية ، وبين الحلق في السخرية . لم يكن بيرنز قروياً ساذجاً ، كما انه لم

يتصف بالدهاء والبراعة في اجادة الهجوم على الأصول السائدة .
 وثمة جانب من الوعى الذاتى في عمله ربما تعذر الفصل بينه وبين
 الذكاء والفطنة ، وبدا دخيلا فاسدا الى بعض أعماله الشديدة
 الجدية ، ويتجلى اقوى جانب عند بيرنز في محاولاته استيعاب
 العناصر التى اعتبرت تقليديا لا شعرية في الشعر . غير ان هذه
 المحاولة لم تحدث في شعره الأكثر جدية ، واقتصر ظهورها على
 السخرية والأشعار الأكثر خفة (٣) .

لو بدا هناك أى انحراف مقصود في هذا الثناء على بيرنز بوصفه
 شاعرا ساخرا ومؤلفا لأشعار خفيفة ، نتيجة لاشتهاره كشاعر
 بسيط يتسم بالطيبة وكشاعر للقلب ، فما علينا بكل بساطة الا الدعوة
 لاستقصاء الأشعار المذكورة . ولعله مما يدعو للسخرية بالنسبة
 لأولئك الذين يصرون على التركيز على دور « الطيبة » في التمهيد
 للرومانتيكية ، الا يكون الفلاح الرومانتيكى (بيرنز) هو الذى
 استعاد الحرية للخيال ، ولكنه بليك ابن لندن . ويمثل بليك - ما لم
 يمثل بيرنز - الرجوع الى التورية الاليزابثية الجريئة واستعمال
 السخرية الجادة ، مع الاستعداد للمخاطرة بتقديم معان غامضة ،
 بل والاقتراب بعض الشيء من الروح الميتافيزيقية .

التورية عند بليك نابضة بالحياة . اقفى قصيدة « لندن » ،
 تحولت التنهيدة الى دموع (وفى لغة بليك الى دماء) جرت على جدران
 العصر . ووصفت لعنة الغانية الشابة بأنها قد « فجرت » اذن الطفل
 حديث الولادة (باللغة الانجليزية تعنى اسالت دمع الطفل الحديث
 المولد) . وفى قصيدة اخرى (٣) ، قيل بأنه « من المستطاع التقاط
 الؤلولة فى فناجين من الذهب » . اما فى قصيدة التهكم (٣٣) ، فذكر ان
 حبات الرمل عندما تقع عليها نظرة الساخر تتحول الى « درر » تشرق
 بنور الحقيقة ، ثم تتحول بعد ذلك الى برمال على شاطئ البحر الأحمر
 حيث صيبر شعب الله المختار . وترمى التورية الى تحديد الفكرة والتعبير
 عنها ، وهى تمثل امتزاج الصورة بالفكرة ، ومن ثم تعد محاولة

To A Louse ... The yolly Beggars

Tam O'Shanler

(٣) The Mental Traveller

(٣٣) The Scoffer

(★) مثل

ناجحة للخلاص من تأثير هوبز الخائق ، وبدت في نوعها فريدة في عصرها .

ثمة تعقيب آخر على روح الدعابة عند بليك . تأمل البيتين الآتيين من قصيدة « لندن » :

كيف تسببت صيحات منظمي المداخن في إصابة كل كنيسة سودها الهباب بالفزع

هنا أصبح سواد جدران الكنيسة من اثر الصماخ دلالة على الخطيئة التي اقترفتها الكنيسة عندما اخفقت في الاحتجاج على استغلال الأطفال ، المتعارض مع المسيحية ، بتشغيلهم منظمين للمداخن . ان صماخ هذه الحرفة قد لطخ الكنائس ذاتها ، وان كان بليك قد ذهب الى ما هو أبعد عندما قال كان صيحة الطفل كن لها تأثير اللعنة ، كما ان هنالك إشارة الى أن الكنيسة قد اسودت بفعل الصيحة ، بالإضافة الى اصابتها بالفزع . وفضلا عن ذلك ، فقد قصد بليك بكلمة « فزعت » أن الصيحة تسببت في تطاير بساط غطى الكنيسة ، بمعنى ان الكنيسة قد ماتت . لم يكن شعراء باكورة القرن السابع عشر يلقون اى مناء في ادراك ما في هذه المقارنة من دعابة ناجحة تم تقديمها بالمعنى . وبليك شاعر ميتافيزيقي ، وان كانت العناصر التي جعلته شاعرا من هذا النوع قد ندد بظهورها في شعر عصره . كما انها لم تظهر في اى عصر آخر في مثل هذا الشكل المتطرف . سيظل بليك دائما شخصية فذة غير عادية .

وبعد ازدهار الميول الرومانتيكية في وقت باكر من القرن التاسع عشر ، ظهرت علامات تغيرات اكثر تطرفا . واميد النظر في اسلوب الشعر وحيال البعض انشاءه على قاعدة هريضة تساعد على استيعاب الجوانب اللاشعورية . وازداد المجاز حيوية وجراة نوحا : وصادف الشعراء الليتافريقيون استحسانا ، وحظوا ببعض النناء ، حتى وان لم يقتدوا بمثل هذه الأشعار ، بل لقد جاء كولريديج - كما رأينا - بنظرية جديدة في الخيال ، وأن كان الاعتقاد في كمون الشعر في بعض معاني معينة قد ظل سائدا ، وأهم من كل هذا عدم ثقة الشعراء في العقل .

ويمكن اكتشاف مفتاح المشكلة في التعلق الجديد بالبساطة الى حد العبادة ، وكما قلنا في فصل سابق ، لقد سبق لشعراء « الكلاسيكية الجديدة » أيضا ابداء الرغبة في توخي البساطة ، وان كان ما دفعهم الى ابتغاء البساطة هو الرغبة في الوضوح المنطقي ، بل لقد رغبوا في الاقتراب من « الطبيعة » ، وان كانت طبيعتهم قد اعتمدت على الاقتراب من « المحتوم » ، الذي منى في القرن الثامن عشر التمشي مع النظام المنطقي للعالم .

اما البساطة الرومانتيكية فشيء بعيد الاختلاف عن الوضوح المنطقي . فلقد انتقل الاهتمام في الشعر من حسن التعبير المنطقي ، الى صفاء مشاعر الشاعر . وأعرب الشاعر الرومانتيكي عن عدم ثقته في العقل بوصفه معاديا للمشاعر محطما للتناقضية .

ولجأ وردزورث الى التصوير ، ولأنه لم يثق بالعقل ولا بحدّة الفطنة فقد لجأ الى اللف والصوران في شعره . ومن ثم فلم يكن طول كثير من افضل ما كتب من شعر محض مصادفة . وتجيء عادة تأثيراته الحسنة كما حدث في قصيدة « ميكائيل » نتيجة للتوفيق في عملية التصاعد ، أكثر مما تجيء من استعمال رموز درامية قليلة مختارة بعناية .

سبق ان ذكرنا ما قاله « يتس » عن القصود الذي عرف من وردزورث كفنّان وبأنه يفتقر الى الخاصة الدرامية ، ولذا فانه كثيرا ما يبدو ضحلا سقيما . ويردّف « يتس » قائلا : « زاد ذلك من شعبيته عند النابهين من الصحفيين والسياسيين مؤلفي الكتب » وهذا صحيح . فلو كان وردزورث من كتّاب المسرح الواقعيين ، او من الذين يتخفون وراء قناع لتسبب في اغلب الظن في حيرة مثل هذا النوع من القراء ، ولعله كان حير نفسه معهم .

ثمّة دليل من ابلغ دلائل عدم الدقة في طريقة الحديث التقليدية عن الشعر الانجليزي يتبين في سهولة الجمع بين شيللى وكيتس . ولا اثنى بذلك القول بأن النقاد لم يكونوا دائما على دراية بما بين الشاعرين من اختلاف في المنهج والأثر . ويتبادر الى ذهني اختلافهما في العيار الشعري . ويصعب على المؤرخ التقليدي ان يتصور أن شيللى كان شاعرا بعيدا عن الكفاية ، واضال قدرا من كيتس . فلا جدال أن اى بحث سينتهى الى هذا الراى .

ولا يقتصر الأمر على اتهام شيللى برداءة الصنعة التى تظهر فى تراخى الروى والميل الى الزخرف والمجازات الاستعراضية البالغة فى بعض الأحيان . اذ يكشف أى تأمل للشاعرين من ناحية الروح والاتجاه عن اختلاف أهم . فنذر أن أظهر كيتس أى عاطفية ، أما شيللى فيقلب عليه ذلك . وكيتس فنان كبير لا يفاخر بذكر العبارات الفاحشة التى يقحمها شيللى أحيانا مثل « أموت ، أشعر بالاغماء ، أسقط » . أو « سقطت على أشواك الحياة ، فنزفت » . وحاول كيتس ، حتى فى باكورة حياته ، اخضاع قصائده الفنائية لشكل مقيد ، وحرص على موضوعيته ، كما حدث فى « أنشودة الخريف » ، وحاول السخرية من ذاته ، فى « أنشودة البلبل » على سبيل المثال .

لو أننا لاحظنا امكان القول باتباع أنضج أشعار كيتس : لقواعد الشعر الرمزي المتأفريقى ، فإن هذا سينفى بكل تأكيد الظن بحدوث محاولة لتحويل كيتس الى « دون » أو الى شكسبير أو ميلتون . صحيح أن الحكم على شيللى بالقياس بهذه المبادئ لن يبدو فى صالحه الى حد ما ، الا أن النتيجة التى ستترب على اقامة هذه الفروق ستظهر أبعد أهمية مما قد يرضى القراء فى البداية ، لأن الاتهام بالعاطفية ، والافتقار الى التناسق والخلط بين التعميم المجرد والرمز ، وبين الدعابة وبصيرة الخيال ، ليست بالاتهامات التى تفتقر بكل بساطة .

هل يساعد على زيادة الايضاح مسابقة أحد كتب التاريخ المشهورة عن الشعر الانجليزى فى قوله عن كيتس انه « يعبد الجمال للجمال ، ولا وجود عنده لأى مقاصد اخلاقية ثانوية كالوجود عند شيللى » الا استطاع تحديد الفوارق الأساسية بينهما على النحو الآتى على وجه التقريب . يميل شيللى الى اثارة نقطة ما ، وإلى طرح فكرة قاطعة ما بعد احاطتها بهالة اثرية جميلة . وفى حالة فشل شعره « فانه يقشل نتيجة للإسراف فى التبسيط ، أو الحشو بالتفاهات . أما كيتس فيعمل على الكشف عن تجربة ما ، لا بوصفها تعميما مستحبا يستحق التثنيق والتجميل ، بل بوصفها موضوعا جديرا بالكشف فى كل شعبانه . ولن استطاع اطلاقا انتزاع حتى القول المجرد الآتى من سياقه دون اساءة للقصيدة :

**الجمال هو الحق والحق الجمال هذا كل شيء
يمكن أن تعرفه على الأرض ***

فمن غير المستطاع تحديد معنى هذين البيتين إلا بالرجوع للسياق ، ولن تظهر حقيقة حكمته إلا مما يتضح من السطور السابقة في القصيدة وبعد النظر اليه كنصر من العناصر التى تتألف منها التجربة جملة . فلم يقصد به التعميم الذى يمكن أن ينتزع من القصيدة ، ويوضع الى جانب التعميمات العلمية والعملية فى عالم الحياة اليومية .

والحق أن ثمة اختلافا بين كل من كيتس وكولريدج وبين معاصريهما من ناحية رفضهما فرض الناحية التهذيبية . فهما يقدران تعقد التجربة تقديرا شديدا يحول دون اساءتهما اليها عن طريق المغالة فى التبسيط . ويقدران المعنى الشخصى تقديرا كبيرا ، حال دون تورطهما فى اية تجريدات سهلة . فهما يفكران من خلال الصور . وقدم لنا كيتس « أنشودة البلبل » بدلا من الصيغة التى استعملها شيلي فى احد قصائده (٣) ، وبدت كصورة غريبة ، انتقل منها الى ناحية مجردة :

المحب الغائبا ، هى التى تروى

أشجى الفكارنا

وبدلا من تعميم وندورث الأقرب الى الضحالة فى قوله :

لا نستطيع العين إلا أن ترى .

ولن نستطيع أرقام الآن على التوقف

وأجسامنا تشعر حيثما وجدت

برضائنا أو غير رضائنا .

ولست أقل من ذلك حدسا لوجود قوى

قادرة من تلقاء نفسها على أحداث انطباعات فى عقولنا .

حتى نستطيع تفذية عقولنا

بروح سائلة حكيمة
.....

قدم لنا كولريديج بفضل قدرته على الاهتمام الى قدر كاف من الرموز المعبرة عن هذه الفكرة « قصيدة البحار القديم » (*) . وحقق الملاح في تجربته لقاء دراميا مع هذه القوى . ولكن يا للفارق بين التجربة التي عرضتها أبيات وردزورث المجردة ، واجملتها وبين تلك الأبيات التي نقلتها قصيدة كولريديج الرمزية : والمقارنة بعيدة عن انصاف وردزورث ، لأنها قد قارنت احدى قصائد وردزورث الهبنة الشأن بأفضل قصائد كولريديج . وان كانت قد اقلت ضوعا على الطريقة التي عرف بها وردزورث ، ولعلها بينت كيف نجحت قصيدة كولريديج العظيمة في التغلب على تفاهة موضوعها الواضحة .

(*) Rime of the Ancient Mariner

ادوين ييرى بيرجام

الرومانتيكية

من يسعى لتعريف الرومانتيكية يتعرض لمهمة محفوفة بالمخاطر ، تسببت في العديد من الضحايا . ولعل من التهور أن يشتبه الإنسان مضاعفة المصائب . ولذا فأننى أود أن أؤكد من البداية عدم اهتمامى بالرومانتيكية التى ينظر إليها كتنقيض لمبدأ الكلاسيكية . وتشابه فكرة تردد التعبير الأدبى بين حدين متناقضين : الرومانتيكية والكلاسيكية كثيرا مع الزعم بأن المجتمع البشرى ، أو سلوك الفرد يتردد بين قطبين متعارضين : الخير والشر . وهى نظرة خداعة ينبغى أن نتركها للدرس . فى مناسبة أخرى . أما بالنسبة لما نحن فيه الآن ، فأننى سأقتصر بالمشكلة الأكثر تحديدا والخاصة بتعريف الرومانتيكية ، أو بما يسمى بوجه عام بالمصر الرومانتيكى فى الأدب الأودى ، الذى استمر زهاء القرن وتوسطته بداية القرن التاسع عشر .

ليس من شك فى أن أى تعريف شامل لهذه الرومانتيكية على شىء لا بأس به من الدقة أمر مرفوب إفيه . ولم تكن تعاريفنا الشاملة فى الماضى قاطعة ، كما كانت تعاريفنا القاطمة محصورة المجال ، والتعريف المتفق عليه بوجه عام هو القول بأن الرومانتيكية تضم كل

الفارين من الكلاسيكية الجديدة . وما لم يكن الأدب الرومانتيكى ذا أهمية أقل مما يفترض عادة ، فلن يمدو مثل هذا القول السالب الا ان يخفى افلاسى محاولة التعريف . ومن جهة أخرى ، اثبتت التعاريف القاطعة عدم كفايتها لما ظهر فيها من تعارض بعضها مع بعض . فلقد وصف برونثير على سبيل المثال الرومانتيكية بانها اكتشاف للذات . وقال آخرون بل هى اكتشاف للطبيعة ، بينما قال آخرون غيرهم انها رجعى الى العصور الوسطى . واعتقد واطس دانتون انها اعادة كشف للعجائب ، وأثنى عليها ناقد امريكى من رجال الدين فى عصر فلسفة العلويات (الترانسندتالية) ووصفها بانها ادب المنى . وحديثا شعر الأستاذ باييت بالتقزز من تعلقها باللامعقول ، واتهمها ماريو براءى بانها علامة على التدهور . بينما نلب نقاد من أصحاب الاهتمامات الاجتماعية اثرها فى الهروب من الواقع . ولا داعى لأن يرونا ما يكمن وراء هذا التنوع فى محاولات الوصف من اختلاف فى معايير النقد . اذ يصح كل وصف من هذه الأوصاف لو طبق على الكتاب على انفراد . فبايرون وهو جو صاحب نزع ذاتية واضحة ، كما كان شاتوبريان ووردزورث مولعين بوصف المناظر الطبيعية . وبمثل سكوت فى انجلترا وتيك فى ألمانيا اعادة احياء العصور الوسطى . بيد ان هناك تطلعا وشوقا لظهور عالم أفضل عند شيللى ، وعند هوجو ايضا . بينما رأى عدة اشخاص فى المؤلفات الأخيرة لشاتوبريان وشيللى هروبا من الواقع الى عالم يتجاوز زماننا ومكاننا .

ومنع هذا فسيخفف هذا الغموض السافر بعد التعرف الى اتجاهات معينة . فلو جعلنا روح التعلق بالعصور الوسطى تمتد بحيث تشمل العصر الأول من العصور المظلمة ، والماضى الكلاسيكى بوجه عام ، والشرق ، والماضى الكلاسيكى ذاته فى حالة النظر اليه نظرة لا كلاسيكية . فى هذه الحالة سيصبح التعلق بالعصور الوسطى هو من اول ما ظهر من اتجاهات الرومانتيكية . وعاش بخاصة فى ألمانيا ، وفى انجلترا الى حد ما ، ولم يعيش على الاطلاق فى فرنسا باستثناء ما ظهر من آثار لهذه الروح فى رومانسات دوماس . وبالإضافة الى ذلك ، وجدير بالتنويه ، أن تكون هذه الظاهرة من بين كل مظاهر الرومانتيكية أكثرها غموضا فى فحواها ، وأبعدها عن الناحية العملية . فهى تزعم أن قيم البطولة والمخاطرة ، أى تحرر المثل الأعلى فى عبارة أخرى ، قد وجدت فى كل نوع تقريبا من أنواع المجتمع التى لم تتبع تقاليد الكلاسيكية ،

وبأنها لم تخص مجتمعا بالذات ، كما أنها لم تكن وقفا على المجتمع الذي سبق مباشرة العصر الكلاسيكي الجديد .

أما بالنسبة للاتجاه الثاني الذي ربما تصور الرومانتيكية اتجاها يركز على النزعة الفردية وتضخيم الذات ، فبالرغم من أنه بدأ بوجه عام من السمات التي تميزت بها أشياء مختلفة مرتبطة بما سميناه روح التعلق بالعصور الوسطى ، فإن الكتاب الأوربيين من أمثال برانديس قد رآوه في الأغلب تعريفا وافيًا ، وسألوهم بين الرومانتيكية والبايرونية . على أن البايرونية قد خفت ذكرها في ألمانيا بعد ظهور الأدب الذي اقتدى برواية اللصوص لشيكلر ، ولم تزد عن تيار واهن في إنجلترا ، ولم تزد في فرنسا . واضطر بايرون إلى الهروب من وطنه إنجلترا إلى البايرونية التي ظلت باقية فقد انتقلت إلى شخصيات كارلايل وتيتسون . وعلى هذا يمكن القول بأن البايرونية هي العلامة المميزة للرومانتيكية الفرنسية ، كما تمثلت في الأدب عند روسو ، ثم فيما بعد عند هوجو ، ثم تمثلت في الحياة اليومية - بتأثير روح روسو - وبدأت في أعظم مظاهرها في صورة نابليون .

وفي إنجلترا حدث عكس ذلك . ولو قبلنا حكم أرنولد قلنا أن نزعة افتتان وردزورث بالطبيعة كانت تمثل التيار الرئيسي . والولع بالطبيعة وحياة الريف من المؤثرات الأدبية التي تآثرت بها إنجلترا قبل وردزورث بأمد بعيد . وبعد العصر الإليرابثي ، استرعت الانتباه في خيط من المشاهدات والغنائيات والروحانيات في أعمال شعراء مثل تراهيرن ، وظلت باقية حتى عند بوب . وهذه علامة تدل على أن تقبل إنجلترا للكلاسيكية الجديدة كان محدودا ، وبعد زوال شهرة بوب ، احتل هذه النزعة الصدارة . ومن الشواهد الدالة على ما لاقت من مقاومة متواصلة في إنجلترا تلك النزعة الكلاسيكية الجديدة بروحها التي تركزت على التعلق بالمدينة : وست واكينسان وشنموتون وطومسون وكراي وكوبر وجراي وشعراء مدرسة المقابر ، وتخطيط الحديقة الإنجليزية ، والقرية في الريف . وتأثر بها فيما بعد سكوت ، كما أنها موجودة عند كولريدج . ولم يؤكد شمس كيتس غير جانبها الجمالي . وكل شاعر رومانتيكي إنجليزي ، مهما كانت صفاته الأخرى ، كان شاعر طبيعة أيضا . على أن أهم ظاهرة في شعر الطبيعة الإنجليزي هي أنه لم يكن بايرونيا ، اللهم إلا عند بايرون . فالطبيعة في نظر وردزورث حقيقة موضوعية مرادفة لله ، ويعطى

التسامح خضوعه لها بكل تقدير واحترام . فأنرها في ترويض
النزعة الفردية اعظم من اثرها في الحث على تضخيم اللذات . وهكذا
ينضح أن ما قام به وردزورت هو الرجوع الى النزعة الطبيعية الانجليزية
في القرن السابع عشر ، مع أحداث بعض تحويرات فيها .

بدلك نكون قد اهتدينا الى تصنيف جزئي على أقل تقدير عندما
اكتشفنا كيف سيطرت هذه التعاريف الثلاثة للرومانتيكية على هذه
البلدان الثلاثة المختلفة : روح التعلق بالقرون الوسطى في ألمانيا ،
والنزعة الفردية في فرنسا والافتتان بالطبيعة في إنجلترا . وعند الاقدام
على الخطوة التالية أي توحيد التعاريف الثلاثة في تعريف واحد ، علينا
أن نعرب عن تقديرنا لقول آخر مقبول بوجه عام عن الرومانتيكية . ونحن
لن نمانع في الاتفاق مع ما قاله الأستاذ باييت من أول مؤثر مباشر
دفع الى انتشار الرومانتيكية في سائر الأنحاء هو كتابة روسو . وخلال
الثورة الفرنسية ركزت معتقدات روسو على نحو ملائم في رموز الشعار
المعروف : « الحرية والاخاء والمساواة » وغنى عن القول بأن هذه
المصطلحات الثلاثة لا تناظر الاتجاهات الثلاثة التي سبق أن ذكرناها ،
والتي استبعدت مظهرها من مظاهر الرومانتيكية هو المظهر السياسي ،
« الذي كان أهم مظاهرها عند الرأي العام المعاصر » ، وعلينا أن نتوقع
تزويده بمفتاح لتعريفنا .

ظهرت منضمات كلمات الحرية والاخاء والمساواة - كما يجب أن
ندرك - في صورة غير متبلورة في سياق الأدب الرومانتيكي الباكر .
والواقع أن العبارة هي مجرد تقيض حاد لمبادئ « الكلاسيكية الجديدة » .
« فالحرية » هي تقيض خضوع الفرد للنظام الأبدي للكون في
الكلاسيكية . و « المساواة » بمثابة انكار للنظام الارستقراطي الهرمي
للطبقات الاجتماعية والقيم المجردة . و « الاخاء » يدل على استنكار
ازدراء الاقطاع للديموقراطية وعامة الشعب . وبعد الأدب الباكر
المؤلف على غرار « اللصوص » لشييلر ، رغم عدم كفايته كتعبير
جمالي ناجح ، ذا قيمة تاريخية هائلة ، بالنظر الى أنه قد
بشر ، ضمنا ، وعلى نحو سالب بالقابات الإيجابية الواعية
التي جاءت في الشعار الثلاثي للثورة الفرنسية . ومع أن الشعار
قد هدف في صورته السلبية الى الثورة على « الكلاسيكية الجديدة » ،
إلا أنه قد حاول في ناحيته الإيجابية تعريف الديموقراطية
التي ستحل محل هذه الكلاسيكية . غير أن جانب الثورة قد ظل في

صورة من الصور أكثر الجوانب جاذبية . فافصح الناس عن اعتراضاتهم على الماضي ، أسهل دائما من كلامهم عن آمالهم بالنسبة للمستقبل .

نحن اذن على استعداد لقبول الحقيقة التاريخية للنورة الفرنسية في الصورة التي اعترف بها عادة ، باعتبارها هامة للغاية لتعريفنا . غير اننا نكرر القول بأن هذه الحقيقة مفيدة للمؤرخ الأدبي من ناحية سالبة فحسب . فهي عاجزة على سبيل المثال عن أن تفسر لماذا اتبع الانجليز نزعة وردزورث الطبيعية ، اذا صح القول بأنهم قد رفضوا هذا الشعر . ولو اردنا بلوغ هذا التفسير الإيجابي ، فان علينا أن نذهب الى ما وراء الثورة الفرنسية ذاتها ، وان نبحث التغيرات الاجتماعية الاقتصادية التي لم تكن هذه الثورة سوى أكثر تعابيرها اشارة للدهشة ، وتأخرا من حيث الترتيب الزمني . حيثل فقط سيوضح لماذا كان الشعر الثلاثي الحرية والأخاء والمساواة الذي تبلورت فيه روح الثورة الأوروبية العامة سابقا لأوانه بالنسبة لألمانيا ، ضروريا بالنسبة لفرنسا ، وخطرا على انجلترا ، ومن ثم فانه أهمل واستبعد في ألمانيا ، واثني عليه في فرنسا ، ولأقى اعتراضا في انجلترا ، كما استبعد ايضا . بذلك يكون هناك تناظر بين الفوارق الأدبية التي وضعناها وبين الفوارق القومية التي ظهرت في سياق التاريخ . فهي متدلة بتقدم التوسع التجاري اعتمادا على ما قدمته الثورة الصناعية من عون ، للسيطرة الاجتماعية والسياسية للطبقة المتوسطة التي صاحبت . من هنا سوف نعرف الرومانتيكية بأنها المظهر الحضاري لهذه التغيرات المادية . ويفسر عدم وجود ثورة صناعية في ألمانيا - اذ كان كل ما هناك هو استمرار للاقطاع حتى حدثت الوحدة في وقت متأخر من القرن التاسع عشر - كلا من الاسراف في الابتعاد عن الواقع في ثورة الأديب الألماني الرومانتيكي الباكر - كما هو الحال في رواية اللصوص - وكذلك تشتته فيما بعد في عالم وهمي خفي ، مفتون بروح العصور الوسطى الزائلة - على أن ما هو أهم من ذلك بالنسبة لنايتنا المباشرة هو حدوث الثورة الصناعية في انجلترا ، وعدم تعرضها هناك الا لآقل قدر من الاهتزاز ، حتى بدت كلمة « ثورة » غير مناسبة على الإطلاق .

أواقع أن علينا أن نراجع الى ما هو أكثر وان نتذكر قيام الثورة الهامة في انجلترا (ثورة ١٦٨٨ العظمى) بعد الحروب الأهلية في منتصف القرن السابع عشر ، وانها كانت مصحوبة أيضا بأقل قدر من اراقة الدماء والغرضي . وتمكس الروح السيكلوجية السائدة في الأديب

الانجليزى والشخصية الانجليزية منذ عهد الملكة اليزابث الخلود الى السكينة بعد الاندفاع العنيف الذى حدث خلال عصر النهضة ، بتأثير ارتفاعها التجارى الذى حدث فى سرعة وهذوء ، وما تحكم فى شكل الحكومة حينئذ (او الى الأبد كما يحتمل أن يقول بيرك) هو وثيقة الحقوق ، واقامة جمهورية بورجوازية او ديكتاتورية (حسبما ترى) تحت زعامة كرومويل أمر غير ضرورى . ورات طبقة التجار التى كانت تسيطر بالفعل على البحار المتلاطمة ان شراء الاستقرارية أمر بسير . فيكفى لارضائها ان تنزع السلطة السياسية بالاسم ، مع حصولها على السلطان الفعلى فى مسائل الفكر وحدها ، وتمتة تباين بين « الكلاسيكية الجديدة » فى انجلترا برنينها الأجوف ، وسخريتها من ذاتها الذى كاد يظهر فى صورة انحراف ، وقيامها بانشاء كوميديا تسخر فيها من مثلها المزعومة (*) ، وعجزها من تجاوز الروح السلبية لما يدعى « ملحمة السخرية » ، وبين روح الجد والرتابة فى المجتمع الفرنسى الذى كان اقطاعيا بالفعل مما ثبت ان الفكر السائد فى انجلترا كان قد بدأ يفقد الاتصال بالواقع . واحتفظت الطبقة الارستقراطية الانجليزية بالمجد ، ولكنها لم تحتفظ بالسلطان . وبعد قليل من الثورة الصناعية التى حدثت فيما بعد فقدت المجد ايضا . وظهرت الرومانتيكية فى نفس التاريخ الذى فقد فيه هذا المجد . كانت الحرية السياسية المتخفية وراء الحرية الدينية هى شعار المتطهرين والحرب الأهلية . وبعد ظهور ميثاق الحقوق ، لم يعد هناك أى حاجة الى هذا الشعار فافصح المجال لقناع التسامح الدينى ، ولكن هذا الشعار قد عاد للحياة بعد الثورة الصناعية ، وساد بوجه خاص الصورة المباشرة للحرية السياسية ، وبلغ اسمى تعبير عنه فى مؤلفات ادموند بيرك . على انه لم يتأكد بصورة واضحة بالقدر الكافى هل كان مذهب المنافسة والسوق الحرة الذى نشره آدم سميث فى سائر الانحاء ، وجعل منه مذهبا اقتصاديا يحل محل الـ Mercantalism الباكرة مجرد تعبير اقتصادى عن هذه النظرة وحسب ؟ . واذا كانت الطبقة المتوسطة قد قامت الآن بتأكيداتها المخلص للحرية السياسية والاقتصادية ، فان فكرة الحرية الدينية (الأقدم عهدا) قد عاودت الظهور بالفعل ، وبخاصة بين أبناء الطبقات الدنيا ، واتخذت اسم « الميتودية (*) » ومع هذا فعندما اندلعت الثورة

The Rape of the Lock	في (★)
The Mock Epile	(★)
Methodism	(★)

الفرنسية ، وبوغت الطبقة الإنجليزية المتوسطة التي أصبحت مهيمنة صراحة الآن ، بالخطر الأجنبي ، فأنها قامت برد فعل لا شعوري ضد الإخطار الوطنية المتصاعدة أيضا . واحتضنت الطبقة المتوسطة « الميتودية » ونحت الاسم العريض « للانجيليكية » حول التودية من رغبة جماهيرية تلقائية للنهوض الذاتي الى حركة تطهيرية مقدسة قائمة على التضحية والعمل الشاق . وجاء تحول النزعة السابقة للرومانتيكية الى رومانتيكية ناضجة بمعنى الكلمة ، ينتمى اليها وردزورث وشيللى ، نتيجة لردود الفعل هذه في المجالات الأكثر دينوية . وتحولت الرومانتيكية التي كانت فيما مضى خليطا من النزعات المناهضة للكلاسيكية الى حركة تنشئ استقرار المجتمع الانجليزى تبعا لخطوط مرسومة بالفعل .

ومرة اخرى لابد من أن نلاحظ انه على الرغم من تأثير الأدب الانجليزى السابق للرومانتيكية بما كان يدور في العالم الخارجى ، الا انه قد نفر دائما من التعابير المتطرفة التي ظهرت في أوروبا . فلا وجود منذ القصائد الفنائية لروبين هود لأى أدب انجليزى يعطف على اللصوص والمنبوذين ، ولم يعطف أدب المخاطر الذي يرجع الى عهد بعيد على الأفاقين كما حدث في الأدب الأوربى . ولكنه ذكر في روايات بنبان وديفو على سبيل المثال أن مصر هذا النوع هو الهلاك ، وأن السعادة لا تتحقق الا بالتوافق مع القواعد الاجتماعية واتباع الشرف في الحصول على المال . وإذا كانت قصص نيوجيت قد تحدثت عن مغامرات لص انجليزى ، فان الرومانس القوطى في قصص المستر رادكليف قد قدمت ابن همه الأوربى ، في صورة خطر أجنبى داهم ، يعتمد على مؤامرة الكنيسة الكاثوليكية والتبلاء الإيطاليين . لم يكن أبعد الأدباء تطرفا بين الرومانتيكيين الانجليز الأوائل انجليزيا على الإطلاق « بل كان اسكتلنديا . فلقد أظهر بيرنز تعاطفا شيطانيا جسورا حارا على الأفاق الذي كان على وشك الشنق وعلى المحرومين وعلى أولئك الذين لا يشعرون بالتوافق مع المجتمع . وتبلور في شعارات مذهبه — كقوله بأن الانسان للجميع والناس جميعا أخوه والفقر لبس بخرمبة — رد فعل الاسكتلنديين نتيجة لازدياد ابتعاد أدنبرة عن الأهمية في السياسة والتجارة بعد الوحدة سنة ١٧٠٧ . وأقرب نظير له في انجلترا مسيحي من اتباع مذهب وحدة الوجود يدعى بليك ، ظلت أشعاره الداعية للأخاء والمساواة بلا طابع حتى جاء العصر الفيكتورى . لا جدال انه قد حدث

في العهد السابق للرومانتيكيين تغير في اتجاه الأدب . اذ أصبح الرجل المغمور موضع انتباه ، غير انه باستثناء ما حدث في حالة واحدة لم ير طومسون وجود ما يدعو للشعور بالشفقة على الفلاح ، كما انه لم يرفع من شأنه برسمه في صورة بطولية ، وقنع بالتزام التحفظ عند وصف حالة القناعة في حياة الريف . ولا وجود أيضا لأى شعور بمروءة الثورة في « الفصول » او Snowbound « لوبنتر » . وعندما تركز العطف على عامة الناس كما حدث في « مراثية جراي » اتجه الشاعر لدهشتنا ، وكأنه يقرأ الغيب الى التنبؤ المؤسف بأن مصير حقوق المساكين وأمالهم هو خيبة الأمل . وعلى هذا يتضح ان الشعر الانجليزى السابق للرومانتيكية يتميز بالكتابة لما فيه من تحذير من التغيير الذى يوشك على الحدوث في عالم محفوف بمخاطر غير متوقعة .

وربما انار الدهشة ان تكون النظرة المتفائلة الى حد بعيد من ظواهر ادب ما بعد الثورة الفرنسية . فنعلم ان ازداد رعب الانجليز بالفعل ، جنح أدبهم الى محاولة التلطيف من هذا الخوف ، فاتجه الى تجاهل الموضوعات الأكثر تميزا بالاهتمام بالسوداويات وابتعد بعينيه عن تماسة الفقراء ، وتخلّى عن وعبه المتزايد بفوارق الطبقات واكتشف وجود تحسن عام متوقع للجميع ، واتباع نظرية مؤمنة بالتقدم العالمى، ابتدأت - كما يمكن القول - بارازموس داروين ، وتصاعدت في عصرنا وعصر ما بعد الثورة الفرنسية في نشر جودوين وشعر شيللى الباكر . ولكن التقدم رغم عالميته بدا قريب الشبه بالثورة ، واختفى الكلام منه من الوجود بعد اشتهار جودوين ، وان كان قد عاود الظهور مرة اخرى في مجازات العصر الفيكتوري الاقل الحارة . واثبت تأمل الطبيعة انه اقل احداثا للدواير . وبعد ان عجز شيللى من تحقيق السكنينة المطلوبة ، استطلاع التنوع - على حد قول ارنولد - بالجرى وراء قوس قزح . وكرهت الطبقة الصناعية ، التى كانت ترتجف بمجرد ذكر اسم الثورة الفرنسية ، كل ما يمت بصلة الى التقدم الذى كانت الازم تحققه ، ولم يرغبوا اكثر من ان يتركوا في هدوء لتشغيل هذه الآلات .

كانت الحالة اذن في انجلترا مختلفة عن فرنسا . ونبع الاختلاف بين الأدبيين من هذه الحقيقة . انه الاختلاف بين ادب الطبيعة والأدب الذى يمجّد الحربة والاخاء والمساواة . لم تكن الثورة السياسية التى اجتاحت الملكية الفرنسية بنظامها الاقطاعى سوى نتيجة متأخرة لنفس

الضغط الذي انتزع في انجلترا ميثاق الحقوق من الملك قبل ذلك بقرن ، ولكن التوقيت دل على اختلافات عديدة في هذا المقام . ففي فرنسا التي كانت تسمى للحاق بانجلترا التي توطلت فيها الصناعة ، لم يكن التغير أكثر فجاءة فحسب ، ولكنه لم يستطع أن يتحقق بغير عون فعال من الطبقات الدنيا ، وبغير حساباتهم من ومي ما سيعود من هذه المشاركة من نفع . ومن هنا تطلبت الحاجة شعاعا أكثر سُمولا من حرية العبادة في الحروب الأهلية الانجليزية . ورمز شعار « الحرية والائخاء والمساواة » إلى حقيقة شعور البروليتاريا بالتساوى مع البورجوازية ، واشتراكها معها على قدم المساواة ، في تحديد شكل البرلمان وتحقيق الرخاء القومى . وعندما قبلت البورجوازية هذا الشعار في معركتها ، فإنها كشفت عن حاجتها إلى العون الاختيارى لحشود الشعب . وقبل ذلك بقرن ، استعانت طبقة التجار الانجليز بتحقيق حل وسط مع أمدائها الاقطاعيين حول المسائل غير الجوهرية . أما الطبقة البورجوازية الفرنسية الجائعة ، فقد اضطرت إلى التنازل لطبقتها البروليتاريا في أمهات المسائل . وإذا كان الارهاب قد عكس اتجاه الثورة ودفعها إلى تجاوز حاجات البورجوازية ، وحول السلطان حتى إلى الطبقات الأفقر ، فإن رد الفعل لها ، ثبت أقدام المستغلين بالتجارة . لم يكن نهوض نابليون دليلا على مفالة البورجوازية في اتجاه الطغيان بقدر ما كان اتجاهها يؤيد فكرة تشتيت طاقة كتل الشعب حتى ولو على حساب التقدم الاقتصادى . وتشابه هذه المرحلة - وإنما على نحو مختلف - مع ما حدث من تراجع في انجلترا في عصر « رجمة الملكية » عندما استغفل الانجليز الارستقراطية وتركوا لها النفوذ في ميدان الفكر ، ولكنهم لم يتركوا لها أكثر من السلطان الفعلى الصورى . واتجه الفرنسيون بعد ذلك إلى تلهية جموع الشعب ، كما اتجهت جموع الشعب إلى خداع نفسها اعتمادا على المجد الذى حققه نابليون . ولم يقتصر « الأومباشى » البسط الذى أصبح امبراطورا ، في حروبه ، على قتل العدد الضرورى من أولئك الذين صرخوا منادين بالائخاء والمساواة ، ولكنه اتجه لتحديد معنى جديد للشعار الثلاثى كله .

اذ أصبح ما تعنيه كلمتا الاخاء والمساواة الآن هو التآزر في الخضوع لحرية الرجل العظيم الذى كلن صغيرا يوما ما . والحرية الوحيدة التى يستطيع الجندى المطالبة بها هى حرية اطاعة أوامره واظهار بطولة في هذا الشأن . ولكن شعارات نابليون قد أخفقت مع أخفاقه في الناحية العملية . وتشتت الشعار الثلاثى إلى شفرات برافة لا حد لها

من النزعات الفردية ، كما قال برونيتير . ويتأثير المثل الذى ضربه نابليون ، ظهرت أشكال متطرفة من الانانيات المتنافسة العدوانية ، (التى ابتلعت فيما اظهرته من حب للحياة ، ان لم يكن فى روايات جورج صاند) الاحتفاء القديم بالاخاء والمساواة . على أن أى واقعة تاريخية لا يمكن محوها محوا نهائيا على الإطلاق ، ما دام الالتزام الاجتماعى الذى أحدثها قائما . واستمرت الابنية تحمل أسماء عهد الثورة ، التى توافرت لها الجاذبية يوما ما . فلم يكن من اليسور اغفال حاجات البروليتاريا اغفالا كليا ، وظل شعار التعاون يشهد على نطاق واسع ، بين الفرنسيين ، أكثر مما يشهد فى أى بلد آخر على وجود تنافس بين الطبقات .

ومن ناحية أخرى ، كان الهدف اللاشعورى للرومانتيكية الانجليزية هو الا يشيع هذا الشعور المفسد بين الانجليز . لم تكن هناك حاجة لهذا الشعار فى العهد الباكر عندما وطدت الطبقة المتوسطة اقدامها بغير أية حاجة ظاهرة للتعاون الصريح مع الطبقات الدنيا ، التى استمرت فى طاعة من يفضلونها دون أى تردد . ومن هنا لم تجد الطبقة المسيطرة سببا يدموها الى استيراد ما يعكر مزاجها من الخارج ، وظلت راضية بالأحكام التى أصدرها بيرك (على الثورة الفرنسية) . هذا يفسر لماذا انقلب الرومانتيكيون من الآمال الحافلة التى عقدوها على الثورة الفرنسية الى كل ما هو متوقع من أنواع المذاهب المتناقضة ، التى تضمن بقاء نزعتهم الفردية ، وتعزز شخصيتهم بالتبعية . ومع ما بين وردزورث وسوى وشيللى وكولريدج فى أواخر عهودهم من اختلاف ، إلا أنهم قد تشابهوا جميعا فى سكوتهم عن الكلام عن الاخاء والمساواة ، وفيما اظهروه من بلاغة فى تضخيم معنى الحرية وتحويلها الى فكرة غير عملية غامضة ، لا ضرر منها على الإطلاق . ولم يع المازق غير بايرون فقط ، فقد ظل يعذبه فى « جزيرة اليونان » حيث لاقى لوما اخلاقيا من بنى وطنه . واستبعدت الكلمة نهائيا عند وردزورث ، وكان أكثر الجميع اخلاصا . فالقرويون مثل الرهبان ، لا يشعرون بالاضطراب فى حدود أرضهم ، أو هكذا قال ، ويضربون مثلا طيبا لأهل المدينة المتعاضين .

فى نفس الوقت ، يستحسن الا نرسم صورة إنشاء الطبقة المتوسطة فى العصر بالوان شديدة التشابه مع الوان الأنافين فى « ميلودرامات » القرن التاسع عشر ، فهم من أرباب الاجتهاد والاعتقاد

باخلاص في شدة اتصال سعادة بلدهم بسعادتهم . ويعدون ضحايا
 لنقائضهم ، ويشعرون - كما أراد كارلايل - بانهم يحمون ظهر الجنس
 البشري عن بكرة أبيه ، وأن ما جمعوا من ثروات كان من استحقاق
 متناسب مع جهدهم . واشتركوا في الاعتقاد البهيج بالتقدم . وإذا
 كانوا قد خطوا بين تقدمهم وبين تقدم الجنس البشري ، فانما يرجع
 هذا الى ادعائهم الراسخ ، الذي تشابهوا فيه مع الارستقراطيين كافة
 بوجود حد ثابت للمطالب المنروعة لكتل البتر . فالتنافس يصح
 بالنسبة للفرد لا للطبقة ، اللهم الا اذا جعل وقفا على الطبقة المتوسطة
 وحدها . وبدت كل مقاومة للطبقة العاملة لأصحاب العمل في نظرهم
 رجعية خاطئة . وعلى هذا يتضح اخلاص الشعراء المختلفة للحركة
 الرومانتيكية سواء في فرنسا أو في إنجلترا ، رغم اختلافها البعيد
 وضلالها من الناحية العملية . ولما كانت قد ذاعت وسط صفوف
 البورجوازية ، فقد نظر اليها كمعاني كلية ، وان كانت هذه الشعراء
 قد أحدثت أثرا أيضاً في صفوف الطبقة العاملة في كلا البلدين ، رغم اتباع
 هذا الأثر صورة اتجاهين متعارضين . فلقد سمحت النظرة الانجليزية
 للحرية التي كانت تعنى الحياة الوادعة في ظل شجرة البلوط للنقائض
 بان تزداد اضطراباً الى درجة تدعو للياس ، بعد انهزام « الميثاقية »
 نتيجة لازدياد ضغوط العصر الفيكتوري . اما الشعراء الثلاثي الفرنسي
 الأكثر رحابة ، فانه قد استقر في مخيلة الطبقة العاملة الفرنسية الى
 حد انه عندما وصفه المثقفون فيما بعد بالخداع هبت الطبقة الدنيا
 لالبات صحته بحماس ملحوظ . ويتمثل في « كلبية » فلوير وانحراف
 بودلير ، أو بوجه عام في الاتجاه التسلؤمي الذي ساد افضل مؤلفات
 الأدب الفرنسي بمرور السنين في القرن التاسع عشر ، تخطى البورجوازية
 من شعارها القديم ، بينما تبين الخاتمة المتفادلة لرواية « جيرينال »
 لاميل زولا اعتراف أحد اصدقاء الطبقة العاملة بصديق نفس الشعار ،
 وكانت الطبقة التي ابتدعته في طريقها الى نبذه باعتباره خاطئاً . وفي
 إنجلترا حيث كان هناك تنيسون الذي واصل التقليد الإنجليزي في
 الحرية من طريق الايمان بالطبيعة ، والسعى الرومانتيكي وراء المعاني
 الكلية التي تتسامى على حدود الطبقة « لم يستطع غير التعثر في
 مجردات كذلك التي ظهرت في ايمانه الواهن بالآمال الرييضة وبوحدة
 الوجود العليا . وفقد الشعور صورته الفطنة والمعاني الذهبية التي
 استطاع الاهتداء اليها يوما ما شكسبير ، بل ووردزورث ، بطريقة
 الخاصة .

بطبيعة الحال ، لم يسمح حيز الكتابة في مثل هذه الحالة بفحص امثلة طريفة متنوعة ممثلة لهذه الأفكار عند مختلف الكتاب ، كما اننى لم استطع الربط بين هذه المؤثرات الاجتماعية وبين التغيرات الملحوظة في حرفة الكتابة . غير انه من الواجب الاضافة كتعميم جمالى ضرورى اهنديت اليه عن طريق الاستنباط بانه قد ندر انعكاس هذه المؤثرات الاجتماعية انعكاسا مباشرا فى الأدب . فما يعكسه الفن مباشرة هو التكوين السيكلوجى للناس ، كما يتكشف فى الحياة اليومية . ولا تنعكس فيه المؤثرات الاقتصادية الا لكونها قد احدثت تغيرا فى الاساليب من الناحية النظرية والممارسة العملية . فالفن يرتبط بالنتائج تاركا العلل بدرجة كبيرة للاستدلال ، ومن ثم فاذا انعكست العلل الاقتصادية على الأدب ، فانها تتبين فى صورة تغير واضح يكشف عن الفارق الذى وجد دائما بين دوافع اعمال الناس ووعيهم بهذه الدوافع . والأدب الرومانتيكى مثير للأهمية بوجه خاص ، لأن العداوات بين الطبقتين الوسطى والدنيا ، التى لا يمكن مواجهتها باخلاص قد أدت الى ظهور مثل هذه الانحرافات المدهشة فى التعبير الأدبى عن هذه العلل الأساسية كما بدا فى تحليلنا . على اننى لا أعرف سبلا اخرى للتعريف بخلاف هذه العلل الاجتماعية التى ذكرتها استطاع الاعتماد عليها فى وضع تعريف متوافق للأدب الرومانتيكى .

ريشارد فوجل

الشعراء الرومانتيكيون والنقاد الميتافيزيقيون

تعرضت شهرة كل الشعراء الرومانتيكيين الانجليز - وبخاصة شيللى - للهجوم الشديد من صفوة من النقاد المحدثين ذوى التأثير ، او « النقاد الجدد » ، كما وصفهم جون كراورانسوم . وهم على جانب عظيم من شدة البأس ، بحيث يتعلم تجاهلهم ، ويستحقون التقدير لجديبتهم ، وتقديرهم الذى لاشك فيه لموقف الشعر . وعندى انهم قد نجحوا فى تحطيم شيللى ، حتى فى نظر الاذكفاء من القراء ، ومن ثم فيظهر ان الوقت قد حان لتفنيد مقفل لاثاماتهم حتى لا يعتقد احد انه قد حدث تقصير فى الدفاع عن هذه القضية . ولما كان هجومهم قد تركز بصفة خاصة على التخيلة (*) الرومانتيكية ، وعند شيللى على الأخص ، لذا سأخصص هذا المقال لبحث هذه الناحية بالذات من وجه الخلاف . ومع هذا فيلزم لتحقيق ذلك أولا تقديم عرض خاص لطبيعة التخيلة وما صادفته من تقدم عند « النقاد الجدد » ، حتى يتيسر توضيح المشكلة موضع الخلاف . ولتحقيق هذه الغاية ، سيتركز الكلام على ت.س. اليوت وجون كرورانسوم والين تيت و ف.د. ليفيس وكلينث بروكس ، مع التعرض لريشاردز بصورة غير مباشرة بوصفه قد وضع أسس هذه النظرية .

من ٢١١ - ٢٥٠ من مجلة ELH XII (١٩٦٥)

imagery

(★)

سبق أن مهد هولم لاتجاه « النقاد الجدد » نحو الرومانتيكيين ، ونحو شيللي في مقاله الذى ظهر في شكل خواطر ، وان انصف بشدة اهميته (الرومانتيكية والكلاسيكية) - انظر فيما سبق (٥٩ - ٧٥) . وفيه صوب قذائفه ضد التسراء الانجليز في مستهل القرن التاسع عشر .



في هذا البيان عدة نقاط ذات أهمية خاصة . فأولا ينبغى ان يلاحظ ما في اتجاه هولم نحو الرومانتيكية من ازدياد كاسح ، فلقد وضع تعريفا بالغ الضيق والصرامة ، اتجه فيه الى التجريح والاثهام على حساب امانة البحث . وعلى الرغم من أنه نبه القارئ في البداية الى أنه يستعمل مصطلحي « رومانتيكية » وكلاسيكية بمعنى محدد وخاص ، الا أنه قد سمح للمصطلحين خلال مقاله باتخاذ صورة المعنى العام . وأعترف هولم بوجود اشياء في شعر الرومانتيكيين الى جانب الخصائص التى استنكرها ، وان كان الأثر العام للاعتناء قد جاء قاضيا على الرجال انفسهم ، بطريقة مضرة .

ويشير الاهتمام ايضا قوله أن أهم مبرر للشعر دقة تحديده للأشياء والتجارب . ويسر له ذلك قدرته على التحدث بلغة مرئية مشخصة تكاد تعادل حدوس الأشياء والتجارب ذاتها . هنا جرئومة نظرية للشعر كمعرفة ، لا يلزم للاعتراض عليها في الصورة التى صاغها فيها هولم اتباع المثالية الى حد المفلاة . ففي المقام الأول افترض هولم أن كل الصور الحسية مرئية ، وهذا زعم واضح الزيف . وفي المقام الثانى وأهم من ذلك أن مثل هذه النظرة تجرد الشعر من أهميته وشخصيته . فلو كان الشعر بدلا للوحي ذاته ، يمكننا الاعتماد عليه في حدس الأشياء والتجارب ، فهل هناك ما بفرى حينئذ لقراءته ؟ . انه في هذه الحالة لن يستطيع أن يفعل الا في صورة هزيلة ما نفعله نحن انفسنا في صورة اسمى . ومحال أن تعادل كلمة من الكلمات الشيء نفسه .

وما يترتب على نظرية في التخيلة كهذه هو القول بأن الشعر ينبغى أن يشغل نفسه بالأشياء ، وأن أهمية طبيعة هذه الأشياء من حيث الكيف بلا قيمة على الاطلاق . ومن الناحية العملية ، يتحتم ان تتضاءل قيمة هذه الأشياء حتى لا تتسبب في احداث أكثر من قدر ضئيل من الصعوبة للادراك . وتنبأ هولم بأن الشعر الحديث

سوف يتصف ببشاشته وصلابته وإبعاده عن السداجة حتى يساير
الخاصة المتناهية لموضوعاته .

يلاحظ ان نفور هولم من الرومانتيكية يرجع من ناحية الى اتجاهها
الوحدوى الذى بدا له . وسوف يتصف الكلاسيكى مستقبلا بنزعة
الثنائية ، لأنه لا يسعى لفرض أى وحدة مصطنعة على العالم الطبيعى .
وصرح هولم فى مجموعة الأقوال الماثورة المتناثرة اللامعة التى سماها
« رماد » بعدم وجود نسق شامل للكون . فكل شيء فى تفسير ،
« ولا وجود لوحدة للعالم الا فى الوعى وحده » . وقسم العالم فى جميع
المواضع الأخرى الى قسمين : « رماد » و « قسم مبنى » . فإذا
نظر الى هذا الكلام الى جانب ما قاله صراحة عن « التخيلة »
سيستخلص منه - كما اعتقد - الانحياز قنيا الى جانب الصورة
المنعزلة مع عدم الاكتراث نسبيا بوحدة الكل ، تمشيا مع نظريته
العامة .

عبر هولم لأول مرة باللغة الانجليزية عن مجموعة من المعتقدات
الخاصة بالرومانتيكية والشعر والتخيلة ، احتلت مكانة أساسية فى
منجزات خلفائه . وماودت أفكاره الظهور فى درجات متفاوتة فى كتاباتهم
جميعا . فنحن نصادف فى صورة واضحة فى مقالات ت.س. اليوت
اتجاه هولم نحو الرومانتيكيين على سبيل المثال ، وتفضيله انصاف
التخيلة بالتحديد والطابع المشخص ، واشتهاله ظهور عصر من الشعر
الكلاسيكى الصلب البعيد عن الرقة .

فاتجاه هولم مستنسخ بأمانة فى حكم اليوت على الرومانتيكية ،
وما فيه من اسراف فى الفطسة .

« الطريقة الوحيدة للبرء من الرومانتيكية هى تحليلها ،
والشئ الدائم الطيب فى الرومانتيكية هو حب الاستطلاع انه حب
الاستطلاع الذى يكشف أن الحياة اذا حلت وتم النفاذ فيها بمعنى
ستبدو طريقة غريبة على الدوام . تمثل الرومانتيكية اختصار الطريق
الى عالم الغرابة ، مع الاستغناء من الواقع ، وتدفع انصارها الى الف
حول انفسهم فحسب ... ربما كان هناك قدر كبير يمكن أن يقال
عن الرومانتيكية فى الحياة ، وان كان لا محل له فى الأدب » (١) .

يتصف تعريف اليوت بنفس الضيق والتظاهر بالحكمة والألمعية ونفس المفالة في الثقة بالنفس والاسراف في الشعور بالامتداد الذي نصادفه عند هولم . نعم لقد تميزت اللهجة بفرط وثوقها من نفسها وعصبيتها ، واحكام تعبيرها ، مما قد يدفع الى تقدير هذا القول باكثر مما يستحق . والواقع ان تعريفه لا يعتمد على اساس ، ولا يشير الى أى شيء . فما هي الروماتيكية كما بدت لاليوت ، واين هي ، وما هي الحدود التي امتدت اليها ؟

ويتجلى ميل اليوت الى جعل التخيلة تتصف بصلاتها ودقتها وطابعها الشخصي في مذهبه عن « التضاف الموضوعي » (١) ، وفي مقارنته التي عقدها بين قصيدة : « أنشودة الحورية الى هيلاس » لموريس ، « وقصيدة الحورية والفون » لمارفيل : عند قوله « يعتمد تأثير قصيدة موريس الساحرة على ضباب مشاعرها وغموض موضوعها . اما تأثير قصيدة مارفيل فتعتمد على دقتها وصلابتها واشراقها من اعجب نتائج مقارنة قصيدة موريس بقصيدة مارفيل ان الاولى رغم انها تبدو اكثر جدية الا انها الاهون شأنا ، كما يتضح » (٢) .

ويقتررب من مطالبة هولم بشعر يتصف « ببشاشته وصلابته وابتعاده عن السذاجة » دفاع اليوت عن الدعابة . فبغيرها سيتسم في ظنه الشعر بنقصه . فهي تتضمن - فيما يحتمل - عنصرا يمكن التعرف اليه ، يظهر في صورة مضمرة في الأنواع الأخرى من التجربة الممكنة ، ونصادفه بوضوح عند أعظم الشعراء من امثال مارفيل . فالدعابة أساس « التوازن الداخلي » ، ولا تصادف عند شعراء ما بعد القرن السابع عشر ، ولا وجود لها بوجه خاص عند عظماء الرومانتيكيين .

ومع هذا ، فيعد أعظم انجاز لاليوت في « النقد الحديث » ومبر عنه مصطلحه « الحساسية الموحدة » ابتعادا كاملا عن معتقدات هولم . فلقد جاء اليوت في مقاله الهام عن الشعراء المتنازقيين بنظرة الى تاريخ الأدب وبمعيار الشعر امتدا فيما بعد واتخذ شكل المذهب عند آخرين . فالشعراء المتنازقيون في القرن السابع عشر

Objectives Correlative (★)
Homage to John Dryden ١٦ ص (٢)

١٩٢٧) .

الى جانب كثير من الدراميين في اواخر العهد الاليزابى واليعقوبى يتصفون بوحدة في الحساسية ، اى « بجهاز من الحساسية القادرة على الاتهام اى نوع من التجربة » وفقدت هذه الوحدة بتاثير انئين من اقوى الشعراء : ميلتون ودرايدن . ويصح القول بان الشعراء المتأفريئين هم الذين اتبعوا التيار المباشر للشعر الانجليزى ، بخلاف من جاءوا فيما بعد . وبالقياص بعميار الحساسية هذا ، يتبين وجود نقص فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . اذ انفصل الفكر والشعور . « وثار الشعراء ضد القياص المنطقى والوصف فكانت افكارهم تظهر فى شكل النوبات المفتقرة الى الاتزان » . ومع هذا « فان الفكرة - عند شاعر مثل دون - تجربة ، فقد كان لها تاثير غير من حساسيته » .

وعندما بلغ اليوت هذه النقطة اقترح تعريفا للسبكولوجية المناسبة للشاعر رايناه منمكسا المرة تلو الأخرى عند النقاد المتأخرين :

« عندما يكون عقل الشاعر مهيبا بطريقة صحيحة لعمله ، فانه يداوم على دمج التجارب المتفرقة ، بخلاف الرجل الدارج الذى تتصف تجربته بفوضويتها ، وعدم انتظامها ، وتفنتها . فاذا وقع هذا الأخير فى الحب أو قرأ أسبينوزا ، بدت له هاتان التجربتان منفصلتين كل الانفصال الواحدة عن الأخرى ، أو عن صوت الآلة الكاتبة أو رائحة الطعام . اما فى نظر الشاعر فتمتزج هذه التجارب دائما فى وحدات جديدة » .

وترتبط برباط وثيق بهذا القول ملاحظته الاربية عن استنكار جونسون للشعراء المتأفريئين « لقيامهم بالربط بعنف بين ابعاد الأفكار تجانسا » .

يقول اليوت : « ترجع قوة هذا الاتهام الى اخفاق وسائل الربط . اذ انه كثيرا ما تجيء هذه الافكار متلاحقة ، ولكنها غير ملتصقة فى وحدة . » على أن الشعر يحتوى على قدر كبير من المادة غير التجانسة التى ترغم على الوحدة » .

وتقترب من هذه الملاحظة التى تركزت على عدم التجانس ، ملاحظته عن الطابع المتوقع لشعر المستقبل . ويرى اليوت أن هذا الشعر سوف يتسم بصعوبته وتعقيده .

« محتوى حضارتنا على قدر كبير من التنوع والتعقيد ، وعندما تتفاعل مع هذا التنوع وهذا التقديرات حساسية مرهفة ، فلا بد أن تزداد قدرتها على الإحاطة والتلميح واللامباشرة حتى يتسنى إرساء اللغة على التوافق مع معانيه ، وقد تدعو الضرورة الى أحداث تغيير في معنى اللغة » .

ينبغي أن يفترض على ضوء هذه الاستشهادات احتمال انصاف التخيلات الشاعرية الجيدة باللاتجانس في مادتها ، وبشمولها وصعوبتها ، ولكنها تتوحد بفضل قدرة عقل الشاعر على التجميع والدمج .

وقدم المستر اليوت لاثبات رأيه مجموعة من التعميمات البارعة ، وإن كانت غير مترابطة ، عشوائية ، غير مرتكئة الى أية نظرية منهجية ، ولا تعتمد على أى دليل حقيقى . وفكرة « الحساسية الموحدة » جذابة ، ولكنها بدت خرافية من كل ناحية ، أو في صورتها التى عرضت فيها على أقل تقدير . فمن ناحية ، كيف يستطيع التفرقة بين « الحساسية الموحدة » للشاعر ، وبين ما نستطيعه جميعا من أحداث للوحدة اعتمادا على الوعى وحسب ؟ على حد قول هولم . وما هى الصورة التى تظهر فيها هذه الوحدة في التخيلات الشاعرية ؟ قال اليوت : « عند تشابها بوجه خاص » يتمتع الفكر بالقدرة على الإحاطة الحسية المباشرة ، أو باعادة خلق الفكرة بالقدرة على الإحاطة الحسية المباشرة ، أو باعادة خلق الفكرة في الشعور ، وهو نفس ما نصادفه عند دون » . هذا الكلام لا يستند الى مبرر - فيما يبدو - الا اذا اضيف اليه ايضاح آخر ، لم يقدمه اليوت . فكيف يستطيع تحويل الفكر الى حساسية ، أو كيف يعاد خلق الفكرة في الشعور ؟ ثمة تعجل فيما يقال عن عملية التوحيد هنا ، فلم يراع فيه عنصر التماثل الذى سيساعد على أحداث هذه الوحدة بين المكونات . ولا تساعد الفقرة المقتبسة من شابمان على تفسير هذا الحكم :

في هذا الشيء الواحد ، قد انطوت كل السبل

لتهديب الصادات والرجولة .

فمن طريقه ، يوحد الانسان نفسه بالعالم

باهتزازاته ، ويجعل كل الاشياء

تناسب مع هذا الكل ، وتسايره في اكتماله
بغير انتزاع لشئ من وجوده الشئى من هذا الكل
ودون تورط في مضائق او رجى الى لا شئ
رافيا ان يكون العالم بأسره خاضعا مثله
لمثل هذا الخلق
ولكنه يراه ضرورة كبرى .

عبرت أبيات تشابمان بصورة قوية عن فكرة مجردة . أما القول
بأنها حسية ، فيعنى الاقتداء بالشاعر الذى حدثنا عنه البيوت ، والذى
يرغم اللغة على اتباع معانيه ، بعد تغيير مفهوماتها . فالتخيلة في هذه
الآبيات بعيدة كل البعد عن ان تبدو ذات غاية موحدة . انها تدور في
مجال قصير ، وسمح تشابمان لتشبيهاته بالاختفاء بعد أن حققت غايته ،
دون أن يزج نفسه بتصميم الكل . « بغير انتزاع لشئ من وجوده الشئى
من هذا الكل ، ودون تورط في مضائق او رجى الى لا شئ » .
ان هذا التجميع المحزن لعناصر مجردة ومشخصة يلقى استحسانا من
محب الشخصية ، ومخترع « التضاف الموضعى » — يعنى البيوت .
أما عامل التوحيد الأوحده فهو كما يحتمل عامل التصور المألوف .
ويستطيع المرء تتبع المعنى ، وان كان ما ساعد على هذا ليس
بالتخيلة .

قدم دفاع المستر البيوت عن الشعراء المتنازقين خدمة جلية
لقراء الشعر ، لأنه ساعد على اعادة تحبيب نقر ممن اغفلوا طويلا
بلا حق . ولسوء الحظ ، فإنه عندما فعل ذلك قد عرض مذهبا جماليا
كاملا ونظرة في تاريخ الأدب ، تضمنت في طياتها ، آراء لو فسرت تفسيراً
حرفياً ستبدو محصورة متعصبة للدرجة خطيرة . واستبعد البيوت
في صرامة تقده رحابة النظرة التى دافع عنها في الشعر . ويتقدم نظرية
« النقد الحديث » ، تجمدت تعابيرها المثيرة ، التى لا تزيد من أفكار
اجتهادية ، في شكل عقيدة متزمتة .

تمت صياغة مذهب الشعر و « التخيلة » الذى عبرت عنه عند
البيوت عبارات : « الحساسية الموحدة » أو « عدم تجانس المادة
المرغمة على الوحدة بفعل عقل الشاعر » على نحو احكم عند ريتشاردز .

واعتمد على مذهبه أغلب « النقاد المحدثين » اعتمادا شديدا . قسم الأستاذ ريتشاردز الشعر الى « متوافق » و « متنافر » (*) . وينظر هذا التصنيف على وجه التفريب « الحساسية الموحدة » والحساسية « المصدمة » عند اليوت . وفي الشعر « المتوافق » ثمة توازن بين الدوافع المتعارضة التى نتوهم انها اساس معظم استجابتنا الجمالية القيمة . والفارق بين الشعر « المتنافر » والشعر « المتوافق » كما يلى :

« يتألف شعر النوع الأول من طائفة من الدوافع التى تسير متوازية وتتبع نفس الاتجاه . وفي شعر النوع الثانى ، أوضح خاصة هى اللاتجانس غير العادى فى الدوافع التى يمكن التعرف اليها . على أن هذه الدوافع أكثر من لا متجانسة . فهى متعارضة ، وتبلغ فى هذا التعارض حدا بعيدا يؤدى فى التجربة اللاشعورية للاخيلية المعتادة الى قمع مجموعة أو أخرى من الدوافع ، فتبدو المجموعة الأخرى نتيجة لذلك أكثر حرية » (٣) .

وأعتمد ريتشاردز على هذا الاختلاف فى وضع نظريته عن « السخرية » . ففى نظره الشعر « المتنافر » شعر عاطفى غير مكتمل النظرة للحياة ، ومعرض للسخرية منه . أما الشعر « المتوافق » فمعموم نتيجة لاتصافه هو بالذات بالسخرية :

« تعنى السخرية بهذا المعنى التوفيق بين الدوافع المتعارضة المتكاملة . لذا لا يعد الشعر المعرض للسخرية من اسمى نوع ، ويفسر هذا أيضا لماذا كانت السخرية دائما خاصة مميزة للشعر بالمعنى الحق » .

رفع ريتشاردز من قدر هذا المبدأ الخاص بالسخرية بعد تسميته باسم « التآلف الجمالى » (*) واعتبره ممثلا للروية التجربة الجمالية ، بل وجملة مرادفا للجمال ذاته فى كتاب أسس الجمال . « والتآلف الجمالى » بمثابة توازن وتآلف للدوافع المختلفة ، بعد تحقيق توافق

(★) Synthetic & Exclusive

(٣) ص ٢٥٠ من كتاب Principles of Literary Criticism (١٩٢٤) .

(★) هذا هو اقرب المعانى العربية للكلمة الانجليزية التى ابتناها ريتشاردز Synacosthes

بين كل الملكات . » ويساعدنا هذا التوازن وهذا التآلف على تقدير العلاقات على نحو ان يكون متعلما في الظروف المعتادة . ومن غير المستطاع اعتمادا على اى تجربة اخرى ادراك بيئتنا بكل ثراها وتعقدها « (٤) » .

ووضع ريتشاردز بعد ذلك نظرة في الشعر والتخيلة الشعرية قريبة التماثل من خواطر اليوت الاقرب للشدات المتناثرة ، ومحاولة من يتلمس طريقه . وعلى الرغم من انه لم يعن أساسا باختبارها والاعتماد عليها في قياس قيمة شعراء معينين ، الا ان أمثلته اخترت بحيث تبدو محطمة ضمنل للرومانتيكية ، ولشيللى بوجه خاص ، ونقدم نظرائه النظرة الى تاريخ الأدب التى عرضها اليوت .

ونظرة السخرية عند ريتشاردز مستمدة صراحة من نظرية كولريديج في الخيال . ففيها يوفق بين خصائص متعارضة او متنافرة . وتترابط الحالات غير المألوفة في الانفعالات بنظام يفوق النظام المألوف ، كما يجمع بين الحكم وضبط النفس بحماس وشعور . ومع هذا فثمة اختلاف أساسى في الموضع الذى تركز عليه الاهتمام . فعمل ما اراده كولريديج هو التوفيق بين المتعارضات في تركيبة عضوية من الانفعال والنظام ، والحكم والشعور . أما عند ريتشاردز ، فقد استهين بعناصر التركيب واستند التركيز على المادة المتنافرة المتعارضة . فالمتعارض واللاتجانس ذاته هو ما يتركز عليه انتباهه . وإذا تجاوزنا عن الاشارات القامضة « للتجربة الشعرية والخيالية » ، فان عملية التوازن والتآلف تترك لتحقيق نفسها بنفسها . وينطبع في ذهن القارئ الشعور بأن أهم شيء في التخيلة الشعرية ليس التركيب في وحدة ، بل التنافر واللاتجانس في المواد التى يراد تركيبها . ان اليوت - كما اعتقد - قد وضع أصبعه على النقطة الحيوية عندما عقب على نقد جونسون للشعراء الميتافيزيقيين بقوله : « ان الأفكار اللامتجانسة غالبا ما تترابط دون تحقيق وحدة بينها » .

فكرة « السخرية » أو « اللاتجانس » أو « الحساسية الموحدة » هى الاتجاه الأساسى للنقد الحديث ، وتدعو بكل وضوح الى التعقيد

ولا تجانس العناصر في التخييلة الشعرية . ولنظرية ريتشاردز في الرونة بلا حد ، وتنوع الكلمات وفقا لسياقها وموضعها تأثير مماثل . ويفضل ريتشاردز أيضا - مثل هولم واليوت - الشعر الاجتماعي الدمث ذا الروح السلسة . وترك هذا التفضيل اثره عند النقاد المتأخرين . ولا اعتقد اننى ساسى الى مقصده عندما اقول ان سلاسة الروح عنده معيار من معايير الحكم ، وانه قريب الى ما قصده اليوت « بالظرف » او « خفة الروح » . فهو ونيق الارتباط بنظرية السخرية ، وفيها يجيء التوافق ، وتحقق السكينة نتيجة لتوازن العناصر المعارضة . فهو تدل على شيء من ضبط النفس والميل الى التائق والنفور من ازعاج ما هو بعيد عن اللياقة مسرف في انفعاله . واعتقد الأستاذ ريتشاردز - مثل اليوت - أن هذه الخاصة غير موجودة عند الرومانتيكيين .

ويصادف المرء في انتقادات جون كرورانسوم والين نبت نفس النظرة العامة الى تاريخ الأديب التى تصادف عند اليوت ، ونفس الولع بالتعقيد واللاتجانس في الخيال ، كما هو الحال عند اليوت وريتشاردز ، ونفس المطالبة بدعامة الروح وصلابتها (*) ومع هذا فيصادف عندهما ايضا تعصبا للشكل ، لا مثيل له حتى عند اليوت ، ونزعة جمالية عنيدة شاملة . الشعر عندهم ذو كيان مطلق ، ولا يرتبط بأحوال العالم الا عن بعد ، « أساس نأثرت به الحق لا نفسيته الكاملة » . انه « فن ادراك وتركيز تجربتنا على الحدود الخفية للشكل » . والواقعية الموضوعية للشعر كامنة في خصائصه الشكلية التى تعد لهذا السبب المهمة الأساسية التى يتركز عليها اهتمام الناقد . ومع هذا فالشعر يزودنا بالمعرفة الكاملة الوحيدة للعالم ، « أى تلك المعرفة الفريدة لشكل العالم التى لا يقدر عليها غير الانسان » .

والشعر الرومانتيكى عند رانسوم ولتيت شعر ناقص ، لأنه يحاول العمل كاداة لتوصيل أفكار ، ولأنه يستعمل لغة مخاطبة الجموع بوصفها الوسيلة المؤثرة الوحيدة في التخاطب ، ولأنه « رقيق » يعتمد على التداعى ، وفيه موسيقى خفية ، ومشبع بالفهام . ويتميز أفضل شعر وأفضل تخييلة بالتعقيد والسخرية والروح الميتافيزيقية . وعلى

(*) اعتمد تحليل فوجل هنا على كتاب جون كرو رانسوم :
The Worlds Body واختار امثلة منه ، وعلى كتابين الين نبت :
Reason in Madness (١٩٣١) و Reactionary Essays (١٩٤١) .

حد قول نيت « ينجح الشاعر في الاحاطة الكاملة بالتجربة عندما نواجهه
افصى المتضمنات الكامنة فيها ، ويرتطم بمعارضات قوية » . وأعرب
رانسوم عن رضائه عن الغموض المتعمد في قصيدة تيت « موت الصبية
الصغار » (٣) ، لأن التعقيد في نظره قيمة مطلقة . فالقصيدة لا يتعدى
كونها « مناورة يائسة في البحث عن قضية الوجود أو ما وراء
الطبيعة » . وقال مخاطبا النقاد المحدثين في جملتهم : « ليس الشعر
الذى يهنا شعرا صادرا عن طفل ... ولكنه من انشاء عقل ساقط ،
لأن عقولنا أيضا ساقطة » . وبعبارة أخرى ، ينبغي أن يكون مثل
هذا الشعر سخرًا ، معبرًا عن الضيق بالعالم ، وأن كلن ينجه إلى
السخرية من هذا الشعور بالضيق « والرومانتيكية على نقيض ذلك :
« الشعر الذى أزدربه ... هو الشعر الذى كتبه الرومانتيكيون بالمعنى
المعروف للكلمة » . وما بدمو إلى استنكار الشعر الرومانتيكى أيضا هو
اتصافه « بالأنلاطونية » . فهو رمزى ، يناقش الأشياء ، بعد الاعتقاد
بأنه من المستطاع ترجمة كل نقطة إلى أفكار .

إذا طبقنا نظريتى رانسوم وتيت بوجه خاص ، على مشكلة
التخييلة الشعرية ، سنرى إمكان توافقهما على وجه التقريب مع
معتقدات هولم والبيوت ، وبقدر أقل من معتقدات ريتشاردز . فلقد
نقلنا اتجاه المذكورين نحو الرومانتيكية ، ومذهب « الحساسية الموحدة »
أو « السخرية » وما يترتب عنها من لاتبجاس في مادة الشعر بلا أدنى
تغيير تقريبي . وتقترب نظرتهما إلى الشعر كمعرفة من شاعرية الأشياء
عند هولم « والتضاييف الموضوعى » عند البيوت ، كما أنها تتعرض لنفس
الاعتراضات . وصرح رانسوم في معرض تعليقه على أرسطو - بطريقة
مماثلة لهولم - بأن الوصف الدقيق للأشياء يكفى بالنسبة للشعر - ،
وغابته قدر لامتناه من ادراك « المتميز » (٤) . واكتشف ما فى هذا الراى
من صعوبة ، ولكنه تناولها بطريقة غير وافية على الإطلاق . من هذا
يتضح أن واقعية التقنية المستعملة هنا ليست 'فوتوغرافية' ، بل
سبكلوجية ، وتعتمد قيمة العملية الفنية على مقدار ما يبذله الفنان فى
ناحية التقنية ، وأن كانت هذه التقنية تمشيا مع ما قاله رانسوم
عنها حقيقة منزلة لا تتصل بذات أو موضوع ، نعم لم يحدثنا
رانسوم عن وعى الفنان الذى يعتمد عليه فى ادراك الشيء ، ولا على

Death of Little Boys (★)
Particularly (★)

الوسيلة التي يتيسر بواسطتها للكلمات التعبير عن الخصائص الأساسية للأشياء . وتبت أكثر حلوا ، وأقل رغبة في التورط . . فهو لا يذهب إلى أبعد من القول « بأن الشعر معرفة كاملة » ، أو معرفة بالأنبياء في شمولها ، وفي هذا يختلف عن المعرفة المحصورة التي تقدمها لنا العلوم الوضعية . ولكنه لا يقدم سوى القليل وراء مثل هذا القول السالب بالضرورة .

يرجع النقص الأساسي في نقد رانسوم وتبت لتسلي إلى روحه المطلقة . فلقد حاولا تحويل طائفة من النظرات وردود الفعل والخواطر المرتبطة إلى أحكام نقدية مطلقة . ووقعا في أخطاء في تأملاتهما التي كثيرا ما تتميز بدقتها ، ولكنها دائما محصورة في قيمتها ، لأنها حقائق يمكن تطبيقها على أي حالات كانت . وقاما بوضع تصنيف آرائهما في مقولات تحولت فجأة إلى أشياء ثابتة دائمة – فهما يتعجلان التعميم بصورة مذهلة . ووضعنا – مثلما فعل هولم – تعريفا للرومانتيكية على سبيل المثال ، فصدنا به في البداية الانطباق على حالة واحدة ، ولكنهما انتهيا إلى تطبيقه بلا تمييز على مجالات واسعة من الشعر ، وعلى نفر كبير من الشعراء ، ومن هنا ظهرا في أسوأ أحوالهما – على الرغم من تركيزهما الذي لم يسبق له مثيل على الدراسة الونيقة – عند تناول أي ظاهرة مفردة في قصيدة أي شاعر ما مختلف عنهما في النظرة والمزاج ، بينهما وبينه ما صنع الحداد ، وشاء سوء حظه أن يولد في العصر الخاطيء .

(خصص فوجل حيزا كبيرا للإشارة إلى بعض مهاجمات « النقد الجديد » لشعر شيللي ، وأورد عليها . وتحدث بوجه خاص من مهاجمة تبت لقصيدة : When the Lamps is Shattered (٣) ، وعن هجوم ليفيس على قصيدة : Ode to the West (٤) ، وهجوم جون كرو رانسوم على Adonais وأثبت اعتماد هذه المهاجمات اعتمادا كاملا على التعنت ، وأنها موجهة ضد شعراء يمتقنهم النقد . فقد استعملت فيها وسائل لم تتبع إطلاقا ضد شعراء من أمثال دون أو هوبكنز أو أيليوت ممن يحظون بأعجاب هؤلاء النقاد. ثم يرهن فيما بعد

Reason & Madness
Revaluation
The World's Body

(★) ص ٩٧ من كتابه
(★) من ٢٠٤ إلى ٢٠٧ من كتاب
(★) في ص ١٢٧ – ١٢٨ من كتاب

اعتماد طرق التحليل التي استعملها مثل هؤلاء النقاد على الخلط بين الشعر و « التمثيل » ، وكان الكلمات مطلقة ، وتمكس العالم المرئي كمرآة . قصارى القول ، تميز النقاد الجدد في هجومهم على شيللى « بتبؤس ساذج بقيمة الصورة » افترض فيه ان كل التخيلات عبارة عن رؤى ، وكل القراء من اصحاب الرؤى .

ذكر كلينث بروكس في أحد كتبه (*) اتجاه مذهب النقد الحديث (*) الى الرسوخ واتخاذ شكل النسق المكتمل ، وركز بروكس كل ثقله على اليوت وريتشاردز ورائسوم وتيت ، وصيغ معتقداتهم في التخيلية الشعرية والجماليات وتاريخ الأدب بصيغة عقلانية ، ورتبها في بناء متماسك واحد . ربما امكنا ان نحس ان الفكرة الأصلية التي اركن اليها في ذلك هي فكرة « الدعاية » و « التعبد » التابعين من روح ميتافيزيقية . واتبع بروكس اليوت — وربما باسيلي ويطلى — فارجع تدهور هذا التقليد الى هوبز والعقلانية العلمية في القرن السابع عشر ، وهلل مولده من جديد عند المحدثين في القرن العشرين .

واعتقد بروكس ان الرومانتيكية غير كافية من الناحيتين النظرية والعملية ، ولقد حاول الرومانتيكيون التحرر من قيود « الكلاسيكية الجديدة » في القرن الثامن عشر ، ولكنهم اخفقوا في الاستمرار بعيدا بالقدر الكافي في هذا التحرر ، وبدلا من ان يرفضوا رفضا كاملا اعتقاد القرن الثامن عشر في وجود جمال كامن ، او تميز انواع معينة من الموضوعات بالقيمة الشعرية ، قاموا بالاستعاضة عن الموضوعات بأخرى . وعندما انكروا أهمية العقل في الشعر ، وفضلوا العاطفة والتلقائية فانهم وقعوا في مغالطة امكان تجزئة مكونات الحساسية الشعرية . ومن جهة أخرى ، فان الشاعر المفكر الحديث يضاع ثقته في قدرة الخيال على المزج والتألف في وحدة بين مواد متفرقة وغير متوافقة وغير جذابة في ظاهرها ، ولا يقع في خطأ التفرقة بين الوهم والخيال ، او بين روح الدعاية والشعر السلمي .

والتقى الأستاذ بروكس في مقال منفصل برانسوم وتيت في استنكار زيف قيام القصيدة بنقل الأفكار . فالقصيدة ذاتها « هي الأداة

Modern Poetry & the Tradition (★)

(★) كل استشهادات فوجل من بروكس منقولة من هذا الكتاب ما لم يذكر خلاف ذلك . انظر ص ١٢٣ - ١٢١ .

اللغوية التي تنقل المعنى في أوضح أحواله وأدقها » ، ومن ثم فمن الخطأ محاولة تجريد أفكارها حتى يمكن فهمها ويلجأ الشاعر الى الطريقة المتأثورة عن الشعر : الالامباشرة « واستعمال الرمز بدلا من التجريد ، والايحاء بدلا من الافصاح الصريح ، والمجاز بدلا من القول المباشر » (٥) . وصرح بروكس في مقال جاء فيما بعد بان المفارقة هي اصل الشعر ذاته « (٦) » .

لما كان بروكس قد طبق انتقاداته العنيفة ضد النظرية الرومانتيكية على شبلى بوجه خاص ، فمن المناسب ان نقيض في فحص هذه الانتقادات . نسب بروكس للرومانتيكيين القول بوجود موضوعات شعرية يكمن فيها الجمال ، وكان قد صادفه عند اديسون وربط بينه وبين الرومانتيكية اعتمادا على ملاحظة غامضة واحدة لوردزورث جاءت في قوله : « يعتمد الوهم على سرعته في فسخ الأفكار والتخييلات لثقلته بامكان تمويض النقص في القيمة الفردية اعتمادا على زيادة عدد الأفكار والقدرة على تجميعها » . وربما بدا بعيدا عن الانصاف تحميل الرومانتيكيين وزر سلاجة مقالات اديسون الرائدة في (٣) الجماليات ، وبخاصة اذا راعينا اتجاه وردزورث الى تخصيص مقدمته الشهيرة لكتاب « حكايات غنائية » (٤) (١٨٠٠) للقول بانه قد قصد شيئا مختلفا :

يقول وردزورث : « الغاية الأساسية المقصودة من هذه القصائد هي اختيار احداث ومواقف من الحياة العادية وروايتها ووصفها من خلال هذه الحالة بقدر ما هو مستطاع ، اعتمادا على عناصر مختارة من اللغة التي يتحدثها الناس بالفعل ، مع قيام الخيال في نفس الوقت بتلوينها حتى تظهر الأشياء المألوفة للعقل في مظهر غير عادى » .

تبدو لى هذه الفقرة كأنها توحى باعتماد وردزورث اعتمادا قليلا على الخصائص الفطرية لموضوعه ، مع شدة اعتماده على قوة خياله .

كان الأستاذ بروكس الى حد ما ، ضحية لمصطلحاته . فلقد خدعته طريقته في استعمال عبارة « الموضوعات الشعرية » . واستشهد لتأييد

(٥) ص ٢٥ في ٢٧ من كتاب American Prefaces (١٩٤٠) .

(٦) مقال The Language of Paradox ضمن مجموعة مقالات

بمنون : The Language of Poetry

Lyrical Ballads (٦*)

النظرية . اذ ربما شارك القول المباشر ذاته في تحقيق التأثير الشعري ، لاعتماده على الفكر بقدر اعتماده على العاطفة والحس . كما انه من الناحية العملية ضار لانه يسجع الشاعر على الاستعانة باللامعقولة كضرب من التعاويل . فال جيمس لويل (*) عن امرسون انه يبنى مبادئ جميلة ، ولكنه لا يترك ابوابا لدخولها . ولا يترك النقد الحديث بابا للقارئ ينفذ منه الى القصيدة . فمثلا امتدح جون كرو رانسوم (*) الذين نيت لانه لجأ الى التخيلات الشخصية في الموشحة الثانية من قصيدة « موت الصبية الصغار » ، بعد ان حلق بعيدا في الموشحة الاولى الى حد انه كان قاب قوسين او ادنى من الاشارة الى القول بوجود شيء مأسوي في موت الصبية الصغار . وما الذي يستطيع القارئ ان يفعله عندما يرى نفسه حيال حالة منفردة بمثل هذه الروعة خلال التراجع في حيرة خجلا من رغبتة المعارضة في اقحام نفسه فيها .

يقول مذهب النقد الجديد في التخيلة الذي اتبعه الأسناذ بروكس هنا ، أن التخيلة وظيفة ، كما انها ترتبط بالكل برباط عضوى ، لأن الشعر يعتمد على التخيلات ، وعلى الشاعر عدم الابتعاد عن اشراك التخيلات في القول المباشر . واستطاع الشعراء المبتازقيون كتابة أفضل انواع الشعر لقيام مجازاتهم بدور فعال ، كما انه من العسير فصلها عن أشعارهم . ويعتقد بروكس أن كتاب الشعر الرومانتيكى قد شطوا بعيدا نتيجة لامتقادهم الزائف بأن التخيلة حلية خارجية برانية ، وليست جزءا متكاملًا من القصيدة المشتركة فيها ، ومن هنا افتقرت التخيلة الرومانتيكية الى الشجاعة التى اتسمت بها معتقداتها ، وبأن عليها التردد ، واتسمت بالفتور بخلاف التخيلات المبتازقية .

الواقع أن عظماء الرومانتيكيين لم يمتنعوا اية نظرية كذلك التى نسبها اليهم الأستاذ بروكس . فلقد طالب كيتس بان « تماثل التخيلة في بزوغها واشراقها مع الشمس في طبيعتها » . وقال وردزورث أن التخيلة الجيدة تنبصت تلقائيا من الشعور الشامرى :

« لو تم اختيار موضوع الشاعر بتبصر ، فإنه سيسوقه طبيعيا ومن حين لآخر الى الانفعال ، ولو اختيرت لغة هذا الانفعال اختيارا

Fables of Critics	في (★)
The World's Body	في (★)

صادقا ، وبحصانة ستجىء بالضرورة في صورة مهيبة متنوعة نابضة بالحياة بتأثير المجازات والكتابات » .

ووصف كولريديج في معرض تنقيبه على مقدمة وردزورث الشعر في اسمى أحواله « بأنه لغة طبيعية لشعور منزه عن الهوى » . وأخيرا بدا المجاز عند شيللى جوهر الشعر . اذ قال :

« لغة الشعراء مجازية حية ، أى انها تحدد العلاقات بين الأشياء التى لم يسبق ادراكها ، وتخلد ما ادركته الى أن تصبح الكلمات المثلثة لهذه المدركات بعضى الزمن وموزا لأجزاء من الأفكار أو فئات منها ، بدلا من أن تكون صورا لأفكار متكاملة ، وإذا لم يهب شعراء يعيدون من جديد خلق المتدايمات التى تعرضت على هذا النحو للتشوش ستموت اللغة ، وتمجز من تحقيق كل الفأيات السامية الخاصة بالاتصال الإنسانى » .

عندما اتهم النقاد الجدد الرومانتيكيين ، اتهاماً غير صحيح ، بانباع نظرية ذات وجهين في التخيلة ، فانهم وقعوا هم أنفسهم — كما اعتقد — في مصاصب . فهم لم يذكروا رأيهم في التخيلة وتحذروا بطريقة مستترة عن وجود فارق مطلق بين التخيلة والفكرة في الشعر ، وتسبب ذلك في العودة الى فكرة هولم المسرفة في بساطتها عن شاعرية الأشياء ، وكذلك الى ازدواج افكاره . فهم يخلطون في تقديم بين التخيلة بمعناها السيكلوجى ، والمجاز كعملية منطقية ، لاختفاهم في التفرقة بينهما ، بحيث يلفون أنفسهم في حاجة الى الحصول من الشعر على أوضح المثلثات وأكثرها تفصيلا وعلى أمقد منطق ، بينما يصرون في نفس الوقت على القول بأن الشعر ليس منطقيا على الإطلاق . وما يترتب على مذهبهم في آخر المطاف هو الخلط المترتب على اكتشاف ترادف الشعر والتخيلة ، مع العجز عن تحديد معنى التخيلة نفسها . وهكذا اتهم بروكس شيللى بالميل الى الزخرف وتراخي الروى ، على ضوء تفرقه المطلقة بين « الأشياء » و « الفكرة » ، و « الصورة » و « الحكم » ، بينما مزج شيللى الاثنين عندما عرف المجازات « بأنها صور لأفكار متكاملة » وفي اعتقاده أن نظرة شيللى كانت أكثر عضوية بحق .

لما كان الزعم بوجود اسراف في « الميول الاستعراضية » في مجاز

شيللى لا يستند الى اساس ، يستطاع القول بكل بساطة بأن استعمال شيللى اللون والبريق في شعره كان لأداء مهمة معينة تتناسب مع المعنى الشامل الذى سعى للتعبير عنه . فهو لم يقطع لوحاته عشوائيا بلوان قوس قزح . وظهرت أكثر الفقرات استعراضا عند شيللى - كما ذكرت - في بداية الفصل الثانى من « برومسيوس محطم القيود » .

ما زالت النجدة الفضية تتحرك وتوتجف

من خلال الضوء البرتقالى للنهار البازغ الذى يزداد انساها .

وراء الجبال الأرجوانية ، ويزغ من خلال فجوة

الضباب الذى شتته الرياح فوق البحيرة الدكناء

تأملها : انها تبته الآن ثم تتألق مرة أخرى

وبعد ان تهدأ الأمواج وتنحل الخيوط المتهبة

لنسيج السحب ، بفعل الهواء الفاتر

تعرض للصياح ومن خلال قمم الثلوج الأشبه بالغيوم

ترتجف أشعة الشمس الوردية . أليس ما استمع اليه الآن

هو موسيقاها العذبة المنبعثة من لهيها القرمزى ؟

والسقاء في استعمال الطون له ما يبرره من الناحيتين الطبيعية والرمزية . فلقد اخلصت هذه الأبيات في تمثيل لمعان الجبل في الفجر . وباعتبارها رمزا ، فانها قد صورت في ألوان مشرقة فجر يوم التحرر لبرومسيوس ولل البشرية ، بعد الانفصاح عن التباين بين النهار بحيوته وألوانه البهيجة ، وليل الجهالة والعبودية ، وهو يخبو في بدء وتلاشى .

وفيما يتعلق بالفارق الذى اثاره الأستاذ بروكس بين « روحى » شيللى وكيتس و « اتجاههما » ، فان هذين المصطلحين يبدوان بلا معنى لو نظرنا اليهما كشيئين مستقلين مطلقين . وربما جاز السماح بهما كعنصرين يمكن الاعتماد عليهما في وصف احدى القصائد ومقارنتها بالقصائد الأخرى شريطة الا يتجاهل وجود العناصر الأخرى ، غير انهما لن يعنيا شيئا في حالة انفصالهما عن القصيدة التى اكسبتهما هذا

المعنى ، ولا يمكن أن تقوم لهما قائمة كمعايير الحكم من حيث الكيف « فالروح » و « الاتجاه » لا ينسبان للشاعر الا بالإضافة الى مادته الشعرية . ولقد بدا شيللى عاطفيا في نظر بروكس ، لأنه أصدر أحيانا أحكاما ذاتية مباشرة . وبروكس متمسك في صرامة بالنظرة القائلة بعدم جواز إصدار الشعر أى أحكام ، لاتصافه دائما بالطابع الشخصى الدرامى الاشخصى . ومن هنا جاءت شكايته من « بعض أقوال شيللى المحيرة » . ان عبارة مثل « أموت ، وأخور وأسقط » لو انتزعت من سياقها ستبدو مثيرة للدهشة نوعا . غير انه من الواجب النظر الى هذا القول في سياق القصيدة التى يشارك فيها . ولقد صرح بروكس نفسه بوجوب « مسايرة الأقوال التى يصدرها الشاعر للقصيدة فى جعلتها » ، ولا تظهر كلمات القصيدة أى فاعلية أو تكتسب أى معنى الا فى السياق الشامل للقصيدة (٧) . ولو أعدنا عبارة « أموت أخور وأسقط » الى سياقها فانها ستثبت صلاحيتها الكاملة فى التوافق مع ما يحيط بها ، وستتماسك ، ولن تبدو مشوشة على الإطلاق . فلقد ظهرت العبارة المشار اليها فى ديوان السرنادة الهندية كقصيدة غرامية بسيطة ، ممتعة متكاملة وذات تصميم فنى ، وان صح الاعتراف بانها غير ذات بال . فالعاشق يوح بأسرار قلبه ويفصح عن العواطف التقليدية المثلة لحالته . وهاجم الأستاذ بروكس باغاضة فى موضع آخر الديوان (٨) ، وان كان حكمه المقتضب على شيللى لم يستند على أى تحليل لشعر شيللى العظيم الأهمية حقا .

ربما لاقى شيللى فى أكثر الأحيان معاملة أسوأ من ذلك على يد النقاد المحدثين ، اذ توجه اليه الاتهامات حتى ما لم يعتمد منها على أى دليل . فلقد ذكر اليوت فى مقال معروف بميد التأثير بعنوان « شيللى وكينس » أنه لا يستطيع هضم شعر شيللى ، وان كان لم يبدل أكثر من جهد قليل فى شرح السبب . وركز انتباهه بدلا من ذلك على محاولة مغلظة ، وان كانت عقيمة ، لتوضيح العلاقة بين « الإيمان » والشعر ، ومن المحتمل ان يكون المستر اليوت قد سجل

(٧) ص ٣٧ مقال « الكيان المفهوى للقصيدة » فى مجلة English Institute Annals نيويورك (١٩٤٠) .

(٨) ص ٣٢٠ - ٣٢٣ من كتاب Understanding Poetry نيويورك

(١٩٣٨) .

رقما قياسيا في النقد ، عندما كتب مقالا عن شيللى وكيتس اكتفى فيه ببعض اشارات عابرة لتمررها .

واما انه من حق المستر اليوت اعتناق ما شاء من افكار ، فامر لا يقبل النزاع ، ولعله من غير الجائز حتى الاصرار على ضرورة ارتكاز هذه المعتقدات على نظريات نقدية وجمالية وميكولوجية ، فمن غير حقنا أن نطمح في كل شيء . وتتمثل في نقده العقلية الأصلية الحساسة ، وأن كان يتمثل فيه ايضا العقلية التي تنظر الى الأمور باستخفاف (التحديق المتعدد الثقافات) على أنه عندما يتصور اتباعه بدافع الاسراف في العجلة والحماسة احكامه العابرة العشوائية كعقائد مقدسة ، هنا يستباح الاحتجاج عليه .

من غير المستطاع ايضا تجاهل ما يقوله الميستر ريتشاردز بسهولة ويسر ، لانه يتميز مثل المستر اليوت بالأصالة ، وإن كانت مهاجمة من ناحية الأسس النظرية أشق . ومع هذا ، وكما هو الحال عند اليوت ، لقد أساءت نظريته في السخرية وفي التفرقة بين الشعر « المتوافق » والشعر « المتنافر » ، وتمقيباته الخاصة من حين لآخر - كتصنيفه على سبيل المثال قصيدة القبة ذات الزجاج المتعدد الألوان لشيللى على أنها علمية أو مجاز منشور - الى سمعة الرومانتيكيين بوجه عام ، ولشيللى بخاصة على نحو يحتمل أن يكون قد تجاوز مقصده ومرماه من كل ناحية .

لقد تحول مذهب « السخرية » و « الحساسية الموحدة » الى معيار تعسفى ، كأنه سرير بروقرسط في الأساطير اليونانية ، فهو يرفع من قدر الشعر أو يخفض من قيمته وتنتجى النتيجة واضحة في احكام مثل القول « تصادف عند شيللى حساسية كبرى ترجع الى انه كان ضحية من ضحايا الأطوار الأولى من التدهور الدينى والفلسفى فى القرن التاسع عشر » (٩) . وتأثرت آراء النقاد مسبقا بانتقادات اليوت لشيللى . اذ يراد اتهام شيللى بأنه « شاعر أفلاطونى » عند السيدين رانسوم وتيت ، واستخفاف بروكس به كواحد من العاطفيين، الى فكرة « الحساسية الموحدة » لاليوت ، « والسخرية » لريتشاردز .

(٩) بلاكمور The Expense of Greatness ص ٣٧ (نيويورك ١٩٤٠)

ونظرية السخرية أبعد ما تكون من القدرة على تحرير الخيال ، كما ادعى الأستاذ بروكس ، ولعلها أقرب الى تقييد الشاعر بقيود ثقيلة يتعلم عليه تحملها . فهي في تخيلاتها تطالب اولاً باللاتجانس وتنوع المادة على نحو يتوافق مع لاتجانس تنوع العالم وعقلية الناصر . وذهب النقاد الجدد الى ما هو أبعد من الاكتفاء بالقول بأن السخرية نوع ممكن من الشعر ، واكدوا أن السخرية هي الصورة الممكنة الوحيدة للشعر الجيد . وليس هناك من ينكر أن السخرية في التخيلات وفي اية نظرة مكتملة وافية للحياة امر مرغوب فيه الى حد كبير ، الا انه من الواجب أن يسبق السخرية وجود المعنى الذي يراد التعبير عنه والنظرة الى الحياة . فالسخرية نتيجة عابرة للتكوين العاطفي والفكري الكامن وراء اسمى شعر كالتراجيديا الساخرية على سبيل المثال . أما اذا أرغم الشاعر على الاستهلال وهو يقصد واعيا السخرية ، فمن المحتمل أن يجيء ما يتمخض من ذلك شعرا محموما ودعابات زائفة لا أساس لها ، ما لم يكن هناك ما يدعو الى السخرية . واستشهد بروكس بجون كرو رانسوم (*) كمثال للسخرية الشعرية ، « التي تعد مزاجا من الشفقة والسخرية » ومع هذا فان سخرية رانسوم في هذه القصيدة لم تعتمد على أى شيء ، وتمثل نزوعاً بلا موضوع ، ولعل ما قاله لا يمت بصلة الى الشفقة أو إثارة الضحك على السواء .

يرغم النقاد المحدثون أنهم قد اعادوا في مذهب السخرية الجمع بين العاطفة والعقل بعد أن فرق بينهما القرن الثامن عشر والرومانتيكيون . والواقع أنهم قد زادوا من ابتعادهما أكثر من أى وقت مضى . فلقد استبعدوا العاطفة نهائياً رغم ما قالوه عنها من قبيل المداهنة ، بحيث لم يبق سوى العقل ، بعد مسخه بتأثير هذا الفصل التعسفي . وبدلاً من قيامهم بتحرير الخيال استطاعوا الاستغناء عنه ، وتحذوا من اعتماد الشعر على « الدوافع المتعارضة » و « النظرات المتصارعة » ، ولكنهم تركوا هذه المتعارضات والصراعات جانباً حتى يتفرغوا لاحداث التوافق والتآلف في نفوسهم ، بغير أن يبقوا للعقل أى فاعلية يعتمد عليها لتحقيق ذلك . ولم يتقدم أحد باى فروض غير المستر ريشاردز ، وان كان بيانه عما يحدث في الخيال قد جاء أسطورياً

ناقصا ، وبدت نظريته في السخرية منحدره مباشرة مما قاله كولودج
عن الخيال ، وانما في صورة مشوهة ذابلة بالنسبة لما سبقها .

والميزة التي تنفرد بها هذه النظرية ، كما اعتقد النقاد الجدد
هى قدرة الشعر المكتوب وفقا لتعاليمها على التعبير عن الانسان في
جملته ، وعن التجربة في شمولها ، والعالم بعمقه وتركيبه ، ومع هذا
فانها تحرم من الناحية العملية على الشاعر التعبير عن أى شئ في
تجربته يعجز عن التوافق مع أى نظرة ولو واحدة من النظرات . فمن
المحظور عليه ان ييوح بمكونات صدره او يستخلص او يجاهر بأى
مشاعر غير مناسبة . وعليه أن يكون « ابن نكتة » جافا رصينا حتى
لو كانت طبيعته غير متوافقة مع أية خاصية من هذه الخصائص .
وعليه - كما قال رانسوم - ألا يقترب من العلم لأنه خارج مجال
الحساسية ، وعليه « أن ينظر وراءه حتى يصل الى النقطة التي كان
إفيها العقل الجامع مازال قادرا على استيعاب علومه » (١٠) ، وعلى ذلك
يتضح أن من واجب الشاعر تجنب جوانب كبيرة من المعرفة والتجربة
الانسانية ، وعليه أن يعرض عن التحدث عن الحاضر والمستقبل ،
ولعله يتبين من هذا أن فرص قيام الشاعر بتنوع تجربته وتناول
التجارب الجامعة قد تضاعلت الى حد بعيد .

يعتقد « النقاد الجدد » أن من واجب الشعر المزج بين العناصر
المتعارضة المتفرقة ، وإعادة التوفيق بينها . واننى اعترف بان شيلي
كان أقرب لتحقيق هذه الغاية منهم . اذ كان قادرا على تلمس طريقه
وسط جملة أفكاره وتجاربه في الطبيعة والعلم والسياسة . واستطاع
في آخر أشعاره وأفضلها أن يخضع هذه الموضوعات لفته الشاعرية .
ففى بروميثيوس محطم القيود على سبيل المثال ، امتزجت فلسفته
وسبأسته ومعرفته بالعلم في وحدة متألقة من الخيال الشاعرى ، ومزج
في « ادونيس » روحه الأفلاطونية بأشجانه الشخصية ، وحقق بذلك
واحدة من أروع مرائى الشعر الانجليزى . والواقع أن ما حققه هو
« الحساسية الموحدة » التي أشار اليها اليوت . وتخيلاته مركب غنى
من التصور والعاطفة والاحساس ، تميزت بطواعيتها وقدرتها في
قصيدة « القبة ذات الزجاج المتعدد الألوان » التي عكست بحث الشاعر
عن المطلق وولمه بالأحداث العابرة والمعموسة في نفس الوقت . ففيها

امتزجت الأمانى ، بالخوف مما يترتب على النجاح . وعلى هذا النحو أيضا كانت صورة القناع تتعدد ما تنسحب منها من تركيز على الصور والتصور . والواقع أن شيللى كان ساخرا وفقا لعريف النقاد الجدد ، والمعنى الذى قصدوه ، وأن كاتب سخريته لم تجيء عن عمد ، بل نتيجة للأمانة فى مواجهة وقائع تجربته .

ليس هناك ما هو أبعد خطأ من اتهام مجازات شيللى بأنها زخارف متفككة . إذ كانت لغته الشعرية فى ناحيتى الممارسة والنظرية « مجازية نابضة بالحياة » . وسعى شعره على الدوام لبلوغ القمم ولكنه ارتكن فى سبيل تحقيق ذلك على دعامات راسخة من التخييلات المشخصة، ذات أهمية عظمى كرموز ، وإن كانت تنصف بالأمانة فى تخيلها العالم الفعلى . ولا يتجه شيللى الى هدفه عن طريق التجربة ، بل عن طريق « الريح الغربية » و « أوراق الشجر الطائرة » و « النقاب المتعدد الطبقات » و « التحولات السريعة للسحب » .

واتهام شيللى - كما يفعل النقاد الجدد - بمحاولة التأثر أو باقامة الأحكام ، معنى ببساطة انكار قيمة التصورات فى الشعر . ونفى عن القول أن صحة أى حكم ، أو زيفه ، ليس معيارا لقيمتها الشعرية . ومع هذا فلذا جاء متوافقا مع ما يحيط به كل من المسير الطعن فيه . فالمعبارات التى تعرضت لطعن الأستاذ بروكس فى « أتشود الريح الغربية » ومثل « سقطت على أشواك الحياة ، فنزفت » متوافقة غاية التوافق مع العنف الكاسح فى حركة التخييلة :

لو كنت ورقة شجر ذابلة تستطيعين حملها ،
لو كنت سحابة راكفة حتى اطعم معك
أو موجة تنهض بالحياة خاضعة لمشيئتك
تستظل بقوتك وإنما أقل تحمرا منك
أه أيتها القدرة التى لا يستطاع قهرها !
لو كنت حتى كعائى فى صبايا ، فلأدرا
على مرافقتك فى انطلاقك فى أعنة السماء ،
عندئذ كنت عندما أحول ملاحظتك فى سرعتك الأثيرية ،

كانت الرؤيا تبدو شيئاً نادراً وما كان يوسعى أبداً بلوغها
وهكذا أبتهل إليك وأنا أشعر بالحاجة الموحجة
آه ليتك ترفعيني كاحدى الوجبات او الأوراق
او السحب !
فاسقط على أشواقك الحياة ! وأنزف !

هنا امتزجت الذات بالموضوع والصورة بالفكرة ، ومهدت
الرمزية المنخفضة للحكم ، وبدأت غير منفصلة عنه . ومع هذا فان
التقاد الجدد عندما تصوروا الشعر في آخر المطاف كمجموعة مفككة
من المجازات المعلقة في فراغ ، وتتبع النزعة الطبيعية (الطبيعية) في
أبسط أحوالها ، أى تلك التى تفهم حداً فاصلاً قاطعاً بين الشيء والفكر ،
فإنهم أثبتوا عدم صلاحيتهم لتناول شعر كشعر شيللى الذى يربط فيه
الخيال بصدق بين الصورة والمضمون والفكرة والعاطفة والشيء والفكرة .

الكس كوفورت

الفن والمسئولية الاجتماعية عقيدة الرومانتيكية

.... يعبر المصطلحان : كلاسيكي ورومانتيكي عن شيء أكبر من الاختلاف في الأسلوب ، فالكلاسيكي يرى الإنسان سيدا ، أما الرومانتيكي فيراه ضحية لبيئته . يبدو لى أن هذا هو الفارق الصحيح ، وأرى أن مصور الأدب الإنجليزي قد مرت على هاتين النثرين بالتناوب . وكان الوعي بالموت - العامل الجدرى الذى يحدد مدى تحكمنا فى الظروف المحيطة بنا - قد تعرض عند تفسير الفن بالتناوب للانحسار والانطلاق والشدة والفتور. اذ تمثل المصور الكلاسيكية عصور رغد اقتصادى واطمئنان نفسى ، فيها تتجه الحوافر الى الناحية العملية ، ويتوافر لأغلبية الناس تفسير واف للكون ولأنفسهم من الناحيتين الدينية والسياسية ، أحدهما أو كليهما . أنها المصور التى يقع فيها على كاهل البشر أن يدركوا افظع صراع ويفسروه : الصراع بين رغبات الفنان المستميتة للخلود ، وبين الموت مصر كل حي . أمثال هؤلاء الفنانين وسط أى عصر تسوده القبطة والانشراح يبدون كمشعراء عظام ، وغالبا ما يصابون بالأمراض النفسية ، لأن حالة القلق كامنة

محاضرات فى عقيدة الرومانتيكية من كتاب Art and Social Responsibility

(١٩٤٦) .

في أعماق نفوسهم . كان العصر الفيكتوري من هذا القبيل ، وأخرج أمثال أرنولد ، ومارك ، ورازفورد ، ممن عانوا في ظروف عصرهم من التراجع مرات لا تعد ولا تحصى من حيث الكم ، ان لم تكن قد بلغت الأوج أيضا من حيث الكيف ، على نحو مماثل لما حدث لريكة أو طومسون أو أونامونو ممن ولدوا في أوروبا المعاصرة .

تتنوب العصور الغمالة التي يحيا فيها الناس منطلقين تفتح نفوسهم الى ما هو خارج من نفوسهم مع مصور أخرى يدركون فيها الحياة كإساسة ، وينتشر هذا الشعور في سائر الأتحاء ، وبلغ عند البعض حالة لا يعون فيها شيئا غير الخوف . في مثل هذه الحالة ، لا يصح القول بوجود شعراء عظام ، لأن مايتون قوله يعرفه الجميع بالفعل . ولا تحتاج مثل هذه العصور الى القادرين عن الكشف ، وانما الى القادرين على الاخفاء ، ويستطيع اناس من جميع الدرجات والمراتب ان يخفوا حقيقة الموت عن الانسان ، والا أصبحت الحياة فارغة . واني لعلى يقين من أنه قد انبعث قدر كبير من البربرية في الحضارة من مثل هذا الأصل ، ولعل ما يحدث هنا هو اخفاق حق للعصاب . ويلي عبء انشاء الشعر العظيم على اكتاف الفنان بمفرده ، فهو الذي يرضى أن يتحمل ثقل الشعور بالأساة ليحمي باقي المجتمع منه . وأشك أن كثيرين في التاريخ قد أدركوا حقيقة الشعور بالموت . والحضارة العالمية مهددة بالحكم عليها بالاعدام ، وتدرك الأشخاص هذه الحقيقة في بقاع كثيرة من العالم . ونحن نصادف في نهاية عصر عظيم من عصور الكلاسيكية (الفيكتوري) عصرا أخرج شعراء رومانتيكيين عظاما ، كما أخرج في النهاية شعراء كلاسيكيين أحاطوا مبدعاتهم بقشرة من التقنية الرومانتيكية . وكدت الحياة حوالي سنة ١٩٠٠ ، وفجأة استطاع كثيرون ، وكثيرون من الناس الاطلاع على وجه الانحلال الاجتماعي وموت الشخصية الانسانية . وما لم يعرفه سوى أمثال دوستويفسكي وأونامونو في الماضي قد غدا معروفا للجميع . وساد صمت كأنه صمت القبور بين الجميع ، وكأنهم في حالة تخدير ، فيما عدا مونرو واتباعه من الجورجيين (*) الذين عجزوا عن فهم ما يدور « وملأوا الفراغ بصياحهم . وحدثت محاولات قليلة لاعادة النظر

(*) الشعراء الجورجيون جماعة من الشعراء الحديثين ، أبرهم : روبرت بروك ومارولد مونرو وويلفريد ويسون ، وقد قاموا باصدار مختارات من شعرهم في أربعة أجزاء ما بين سنة ١٩١٢ ، ١٩٢٢ .

الكلاسيكية الآمنة الى سيرتها الأولى . وكتب أنصار المدرسة النقدية الحديثة أو أنصار « التخيلية » - وهم في حالة إدراك مزايدها بالمأساة ، وحاول الشعراء الاشتراكيون إنكار هذا الوعي ، وانجهوا الى المجتمع . ولكن في اسبانيا ، انزاح القناع ، وكشف الوجه الأسود القبيح عن نفسه ، وذهب الشعراء الى القتال مصطحبين ماركس ، وعادوا باونامونو ولوركا . عندئذ بدت النظرة التاريخية الجدلية جوفاء . ولعله من الغريب أن يدرك كثير في مستهل حياتهم نفس النظرة دون رجوع الى التاريخ . فقد عرفها ديلا ن توماس في وقت مبكر من الحياة ، قبل هزيمة الاسبان بوقت طويل . والفن لا يتحرك دائما في صورة نقالات مفاجئة ، ونظرة شتاينر لروح العصر اصدق من مظهرها . فمعنى حدوث نقلة هو اجماع عدد نسبي كبير من الناس على اتباع نظرة مشتركة ، اهتدى كل منهم اليها على حدة . واذا كان الفنانون يقومون الآن بتجسيماها ، فاتما يرجع ذلك الى انها أصبحت تمثل الروح السائدة بين عامة الناس .

الوعي بالموت ، والاتجاه الشبيه بالكهنوتي ، وان كان دنيويا ، واضح في كل مكان ، ويستطيع أن يدركه كل من يعرف الفن والأدب الانجليزي المعاصر . ولا وجود لفنان من أبناء جيلي لم يتأثر بهذه النظرات . هل أن اوضح انني لا أرغب المراقبة عنها ، وكل ما أسمى لقوله هو اثبات وجودها هنا . ونحن ننمو في جو جديد ، والأفكار الكامنة وراء هذا الجو هي :

١ - القول بعدم وجود تناظر بين الجوهر المادي للعالم ، والتطلعات السيكولوجية و « الروحية » - كما تدعى - للإنسان . والقول بعدم وجود معنى ثابت أو مطلق لأي نشاط إنساني ، ومر وجود الاخلاقيات والجماليات هو أننا قمنا بصنمها ونشرها ، لا على غرار المعاني الأفلاطونية المطلقة ، وانما بتأثير مواجهة الحقيقة المادية . القول بأن العدو المشترك للإنسان هو الموت ، وما يربط أي إنسان باخر هو كون البشر جميعا في نهاية المطاف ضحايا . وكل من يحاول الهرب من إدراك هذا الشعور ، انما يعمل على زيادة وقعه على الآخرين فهو خائن للإنسانية ، وحليف للموت .

٢ - التاريخ من حيث هو تاريخ لا يصح أن ينظر اليه سواء كان أخلاقيا أو سياسيا ، كتقدم مستمر تجاه الحضارة والخير

والاشتراكية ، ولكنه يمثل تذبذبا حول نقطة ثابتة ، ومجموعة من تغيرات المؤثرات البيئية التي تحد ذاتها ، والمحد والجزر في حدود ثابتة معينة ، لم تسجل الأحداث الإنسانية أى تجاوز لها . فنحن نراه كصراع متقلب بين الحرية البيولوجية والقوة . ولن يستطاع اعتمادا على الأدلة والبيانات اثبات هل الإنسان أفضل من الناحية الأخلاقية (أيا كان تعريف ذلك) أو أكثر قدرة من الناحية السياسية على إنشاء مجتمع متحرر من لعنة القوة ... فنحن نرى قلبا كامنا في منجزاته ، بحيث يتعلم القول هل الديمقراطية أفضل - أى أكثر إنسانية أو أقل إكراها - من الفاشية ، أو هل تعد اليونان سنة ٤٥٠ ق.م أفضل من روما سنة ٥٠٠ ق.م ، وإن كان القول يحدث تغيرات مطلقة من حيث الكيف بين ٥٠٠ ق.م و ١٩٤٣ تلبو بلا معنى في نظرنا . فلا معنى لمثل هذه المقارنات في ذاتها ، من ناحية التاريخ . ونحن لا نعتقد أن خطر المجتمع الذى لا يشعر بالمسئولية الآن بأقل من خطر المجتمع غير المسئول حينئذ ، أو المجتمع كما بدأ في نظر جودوين . أن كل مجتمع مستند على القوة يبدو في نظرنا ملوثا بهذه الحقيقة ، أيا كان الحكام . والمجتمعات الحرة عندما تظهر الى حيز الوجود مضطرة الى تأكيد حريتها باستمرار ، والا فاتها سندهور عاجلا أو آجلا ، وتتجه الى تبنى مبدأ القوة . وبعبارة أخرى ، ثمة ميل متواتر في المجتمع الى التدهور الى البربرية . ونحن نقبل هذا الافتراض لنفس السبب الذى يدفعنا الى الاعتراف بوجود خاصية إنسانية تساعد على العيش ما بين الخمسين مسنة والثمانين ، اذ تميل الدلائل الى اثبات صحة هذه الحقيقة في أغلب الأحوال . ونحن لا نستطيع ان نلمع هذا الميل في حالة الأفراد دون قيد أو شرط ، كما قد يدفعنا انصار أدلر (العالم النفساني) الى الاعتقاد . فالمسألة ليست مسألة اشتهاؤ الأفراد للقوة ، ولكنها خاصة مختلفة من خصائص الكتل البشرية قادرة على افساد اعظم القرارات تنورا . فالظاهر أن أى مجتمع يعمل على اثبات وجوده كمجتمع ، وبمجرد اخفاء الفارق بين المسئولية والعون المتبادل ، تنزع الدوافع البناءة الى ابطال كل منها للآخر ، كما ترتفع الدوافع السالبة والهدامة الى اللروة . ان هذا يصح من الحرب الشيموي ، مثلما يصح من بولندية في عهد الاقطاع ، أو من الإمبراطورية الرومانية . وما نشاهده اقرب الى حالة القارب المشحون بمجدفين من العميان ، يجدفون في شتى الاتجاهات ، ولا يتقدمون . وكل ما يحدث هو زيادة الثقل المحمل على القارب من اثر عدد الملاحين ، مما يتسبب في غرق

القريب . وقد يبدو أن للتعليم اثرا في اصلاح هذا الاتجاه . وربما جاز لنا أن نسمي هذا الاتجاه لو سئنا الخطيئة الأتلية ، . وانا لا أبالي بالاسم الذي أطلقه عليه ، لأنه في نظري ، بوصفى فنانا ، حقيقى ، ومن أبرز ملامح المجتمع التى لاشك فيها فى كل العصور . والواقع انه من المستطاع أن يكون من علامات أطوار التدهور وحدها . - وأن كن الاعتراف بذلك بلا مراء من علامات التدهور أيضا - وفى كل العصور وصف التدهور بأنه اتجاه الى الانحدار . ويوصف السلوك الخاضع للمجتمع بأنه أصلب من تقيضه . وهذه ليست بالفكرة الجديدة . غير أنه بمجرد بلوغ حالة الشعور باللامسؤولية سيتناسب مقدار الشر فى أى تنظيم طرديا مع حجمه . والديموقراطية فى أى بلد بربرى أمر مستحيل « قليلا » لأنه يرفض الاعتراف بصواب الأغلبية على الاطلاق . وتعنى المثانسية محاولة رقم قدر الدوافع الهدامة واستخدامها كدعامة للمجتمع . قهى تمتد أن الفرد ليس بالشئ الحقيقى ، وبذلك يكون الموت كنهاية تتعرض لها حياة الفرد غير حقيقى ايضا . لو صم أن هذا التفسير لم ينجح فى بيان كيف تفلح كل حكومة « تسلطية » عمادها الولاء المطلق فى غرس هذا المعنى فى انصارها ، حينئذ سأتكون قد أسأت فهم المجتمع . على اتنى لست فى حاجة الى أن اذكر كيف انفق الجميع على خلق السعير ، كما قال لنا سويدنبرج فمن غير المستطاع دفع القارب عندما يزداد ثقل المجدفين .

الرومانتيكية هى عقيدتنا . وهى مبنية على نظرية ميتافزيقية . وأخطر صعوبة تتعرض لها مناقشة الرومانتيكية وموضعها فى النقد الاجتماعى والأدبى هى فقدان التزايد للمعنى ، الذى أوقعه الأمية الأدبية بالاسم ذاته . وليست الرومانتيكية مذهباً فى الأسلوب ، ولا تنطبق معاييرها على طريقتة فى الكتابة ، بل على ما يعتقده الكاتب ولولا ذلك لفدا من العسر علينا التحدث عن التصوير الرومانتيكى والشعر الرومانتيكى والنحت الرومانتيكى والموسيقى الرومانتيكية فى صرمة متعائلة وبدقة مناظرة للخاصة الموصوفة . وأصح من البدع السائدة السخرية من أية محاولة للربط بين أى نقد فنى ، وبين أية نظرية فى الكون ، الا عند أولئك الذين يخطئون بين التأملات الفيبية والميتافزيقا . وتظهر محاولة إيجاد مثل هذه العلاقة فى نظر الكلاسيكيين الجدد وصمة دالة على فقدان تماك الأعصاب . على أن الفن بغير ميتافزيقا متماسكة سيفقد صفته كنشاط مفهوم ، ويصبح أشبه بالمسافر الذى لا يدرك الى أى ناحية هو متجه . وطبيعة الواقع هى

أول ما يهم لا الشعر وحده ، بل والبيولوجيا المعقولة أو الأخلاقيات السياسية . ويعتمد ادعاء الرومانتيكية الأوحـد لكانتها كعقيدة ، وعقيدة صحيحة من الناحية التاريخية ، على تماسك ميتافزيقيتها ، ونبوعها من الوقائع المشاهدة .

يعتقد الرومانتيكي أن الخصائص المختلفة التي تنسب للبشر – العقل والغائية والوعي والإرادة الشخصية – وقف على الإنسان بين كل الكائنات ، وأنها بعيدة الاختلاف عن الأحوال الطبيعية التي يوجد فيها الإنسان ، بحيث تبدو بعيدة الاتصال بالتكوين العام للواقع الطبيعي . وانفق الميتافزقيون المسيحيون وغيرهم من المؤمنين يشتم العقائد المتعارضة (بما في ذلك الماركسيون الذين يعتقدون في الحتمية التاريخية) أما على أن الإنسان قد صنع في صورة الإله ، وفي هذه الحالة تتوافق الضرورات الأخلاقية مع طبيعة الخالق ، أو أن العالم قد صنع على صورة الإنسان ، وأن بعض القيم التي يميل بعض أفراد البشر إلى التطلع إليها (كالجمال والخير والنظام) متضمنة في العالم الطبيعي نفسه . وما تتميز به النظرية الميتافزيقية الكامنة وراء الرومانتيكية هو رفضها الاعتراف بالانتصار المحتوم لهذه المثل ، أو القول بقطريتها ، بغير رفض للمثل ذاتها . فوجودها مرتبط بوجود الإنسان وبقيامه بالحرب من أجلها . ويستند كل من الأخلاقيات الرومانتيكية ، وكيان الفن على افتراض مثل هذا القلق أو الافتقار إلى اليقين الذي يظهر أولاً في صورة من مخاوف الفناء في مستوى الشخص ، ويمتد إلى كل مجالات الفكر ، حيث يبدو التشكك أقل احتمالاً ، ومن المضحك أن توصف مثل هذه النظرة بأنها من افكار المنى . ولا يشعر الرومانتيكي باليقين إلا في مسألتين أساسيتين : يقين وجود صراع لا ينتهي إلى حل : الصراع الذي لا يمكن الظفر فيه ، بل بتحتّم مواصلته ، والتيقن من وجود شعور لا يمحي بالمسؤولية المتبادلة بين الكائنات البشرية المشتركة في هذا الصراع . وللرومانتيكي عدوان : « الموت » و « الطبع » الذي يتهاذن مع القوة واللامسؤولية ، وبذلك فإنه يتحالف مع الموت . ولا وجود لأية هنة من الغيبة في هذا الكلام . فالرومانتيكية هي عقيدة الكائن البشري الذي يشعر بكيانه كله « عندما يتأمل العالم في جملمته » .

تبدو لى الرومانتيكية كاعتقاد في وجود صراع إنساني ضد العالم ، وضد القوة ، بمثابة القوة الدافعة لكل فن ولكل علم جديرين بهذا

الاسم . وفي الحضارة الغربية الآن منصران فقط يمكن التعرف اليهما ، ويمكن أن يقال أنهما يفرقن بينها وبين البربرية الشاملة : فننا وعلمنا الطبي . ويسند كلاهما على هذه العقيدة الرومانتيكية . والمضنون الأخلاقي للرومانتيكية واحد على الدوام . إذ يبنى الرومانتيكي أخلاقياته على الاعتقاد بعداء العالم له ، أو أنه ليس بالعدو أو الصديق . وهو لا ينكر وجود معايير مطلقة ، ولكنه ينكر وجودها بمعزل عن الإنسان . فلم تظهر فكرة الجمال الفنى ، أو الخير الأخلاقي الى حيز الوجود قبل ظهور الوعي ، وسوف يعودان الى زوايا النسيان بعد انقضاء هذا الوعي . على أن القول بعدم دوامهما لا يقلل من خيرهما . ويرجع الى اعتقاد الرومانتيكي أنه يحارب معركة من جانب واحد نسوره بالمسؤولية المطلقة الملزمة تجاه رفاقه من البشر ، بوصفهم أفراداً ، وهو ما يرمى الى أنه بخلاف المسيحيين ، يدافع عن معايير يعتقد في وجودها ، وأن كانت بطبيعتها غير مؤكدة الفوز ، فهي موجودة ما دام هناك دفاع عنها . ولقد جعله تفسيره المتشائم للفلسفة يشعر تجاه أقرانه من الناس ، شعوراً مماثلاً لشعورك تجاه رفاقك في حطام أى مركب .

استمدت الرومانتيكية الطاقة الهائلة لنقدتها الاجتماعي والفلسفي وجاذبية أحكامها الجمالية العاطفية والفكرية المائلة في جبرونها ، من هذه الفكرة الميتافيزيقية القائلة بالصراع والمبادئ التي لن يؤكدها غير الصراع . أنها القوة الوحيدة بين القوى الفنية التي يبدو أنها قادرة على الحفاظ على الحيوية الدائمة ، والشلب الدائم .

يعترف الرومانتيكي بوجود صراع دائم في مستويين : الصراع ضد الموت ، الذى سبق أن تحدثت عنه ، والصراع ضد الإنسانية ، والصراع ضد البربرية : هذان هما الموضوعان اللذان جاءا في لوحتي بروجيل : « انتصار الموت » و « مذبح الأبرياء المقدسين » . ويظهر في اللوحة الأولى جمع غفير من الهياكل العظمية منتبحة أبناء آدم . وفي الثانية ، جنود دوق الفا وهم يلبحون القرويين الفلمنكيين وأطفالهم . وفي اعتقادي أن هاتين اللوحتين قد بلغت أسمى مستوى استطاع بلوغه التعبير عن الرومانتيكية ، وأن كانت المراجع لا تعترف ببروجيل - كمصور رومانتيكي . هذان هما عدوا البشرية ومعايير الجمال والحقيقة ، الوجود للإنسانية ، ومن أجلها وحدها : الموت ، والشعور باللامسؤولية - حليف الموت . ويرجع توفيق الصلة بين الرومانتيكية

والعهد الحاضر الى انها قد تفردت بين كل هذه العقائد في التعبير عن هذا العداء الاساسى ، ورسمت طريقها بناء على ذلك .

اعتقد اننى استطيع اجمال المعتقدات الاجتماعية للرومانتيكين المعاصرين في مثل هذه الصيغة الآتية :

١ - لو نظر للانسان كفرد ، فانه سيبدو في قرارة نفسه ساء التكيف . فهو يملك احساسا واعيا بشخصيته ، لا تشاركه فيه سائر الكائنات ، كما نستطيع الحدس اعتمادا على العقل . وهذا يجعل الادراك العاطفى للموت غير محتمل وغير متوافق مع الاستمتاع المتواصل بالوجود . ومن هنا يحاول الانسان في سائر الانحاء اما انكار أن الموت حق ، أو انكار وجود شخصية له .

٢ - في العهد الحاضر قد مسد البحث العلمى - فيما يبدو - الطريق امام ملاذ اساسى كان الانسان يحتوى به في الماضى (نفى الموت) . ولقد قلت - فيما يبدو - لأن العامل الهام من وجهة نظر السيكولوجية الاجتماعية ليس الدليل الفعلى ، بل هو قبول نسبة كبيرة من الأهلين الذين تجاهلوا حتى الآن هذا الادراك للموت كحقيقة (١) . ان هذا القبول عندما يحدث لاناس قد اضعفت النظم الاجتماعية من انسايتهم ، من الأسباب الجذرية للهروب الى البربرية .

تبعا لذلك قد ازداد التركيز اكثر من ذى قبل على نفى الشخصية الفردية والمسئولية الفردية ، لأن اعترافى باننى فرد يستلزم اعترافى

(١) من الغريب للغاية أن يحاول بعض النقاد مرة أخرى تصوير هذه النظرة على انها صورة من الغيبة الدينية . ويرجع هذا الى جد كبير الى استعمالها لكلمة « طبيعة انسانية » ، ومناقشتها لملاقة الانسان بالكون ، وباستثناء ناحية التشاؤم الفلسفى الذى يقرب التفسير الرومانتيكى من الانطواء تحت الدين ، من الصبر أن نفكر كيف سيبدو هذا التفسير للتاريخ أكثر اتصالا بالاتجاه الدينى من أى تفسير ماركسى أو تفسير خافض للوضعية العلمية . وهو بالتأكيد ينكر أى صورة من الاعتراف بشيء خارق فوق الطبيعة . اما بالنسبة لنظرة وايتهد الى الرومانتيكية على انها ثورة ضد العلم فيمكن القول ردا على ذلك ان النظرة الرومانتيكية الى الميتافيزيقا والسياسة مؤلفة على نفس النحو المتبع في أى فرض علمى أى معتمدة على الرجوع الى الوقائع المشاهدة للتاريخ أو علم النفس . وربما كانت تفسيراتها غير معصومة ، ولكن منهجها بالتأكيد فوق كل لوم حتى من العقلائين الذين لا يستند فكرتهم في الإصلاح الاقتصادي للمجتمع على أى دليل تاريخى يدعمها . وربما أمكن ان اتبع الرسمى الرومانتيكى على رأس قائمة أسباب التقدم العلمى .

ايضا باننى سوف اتوقف عن الوجود . ويتخذ « النفى » صورة اعتقاد متزايد بوجود مجتمع خالد خفى هو وحده الذى يتصف بالحكمة والقدرة على النهوض بأى مسئولية ، والمطالبة بالولاء له . والفكرة قديمة قدم الفكر الانسانى ، وان كان قبولها قد تحول شيئا فشيئا الى معنى الاحتفاء من حقيقة النفس . فالمجتمع ليس شكلا من اشكال مسخ المسئولية الاخلاقية فحسب ، ولكنه بمثابة الرحم الذى يستطاع الحب اليه ، وبذلك يتحقق الخلود ، خلود الدين لم يولدوا .

٣ - على اننا قد رأينا أنه من خصائص الجماعات المفروطة فى تخصصها قيامها بضم الدوافع البناءة ورفعها من قدر الدوافع الهدامة ، اذ تتمخض افعال اى جماعة من ميول هدامة ولا معقولة . وتميز اتجاهات الافعال التى تملها طريقة الجماعة فى التفكير على ابناءها من « الافراد » بالغرابة والوحشية وابتمادها عن العقل ومع الافعال البناءة العادية بحيث تبدو فى حالة الرجوع الى المعايير الفردية للمسئولية الانسانية مرضية من الناحية الطبية . الوعى بالمسئولية الشخصية هو العامل الذى يفرق بين العلاقات الانسانية ، وعلاقات مجتمعات الحيوانات التى تبدو مماثلة فى ظاهرها . ولقد استطاعت اللامسئولية المعاصرة أن ترمى هذا الوعى بمرض الحائل .

تحدث الثورة البربرية دون أن يصحبها أى تغير خارجى فى اللحظة التى ينفصل فيها التعاون المتبادل عن النظام السياسى ، وخروج الهيئات عن سيطرة المهيمنين عليها ، فى حالة الانتقال من المجتمع المؤلف من افراد مسئولين الى مجتمع المواطنين اللامسئولين . وفى نقطة محددة من تاريخ كل حضارة وقبل بلوغ قمته الاقتصادية بقليل ، تحدث نقلة فى الازلام الحضارى من المجتمع المعتمد على التعاون المتبادل الى المجتمع المعتمد على اللامسئولية المشتركة . وربما ظهر ذلك فى صورة ثورة صناعية ، وتقدم فى العمران ، او كتغير فى الاتجاه القومى من الشهور بالتأخى الى العدوان الطائفى . ولكل مجتمع محاوراته الشبيهة بتلك التى دارت بين المبعوثين الانبيين وحكام ميلوس والتى تتصف بفظاظة واقعيتهما ، وتسببها فى حدوث ثورتها البربرية وابتماد افعال المجتمع عن المسئولية ، وابتماد تصرفات اعضائه عن العقل .

نحن نضطر فى أى مجتمع بربرى الى أن نعيش فى بيمارستان

حيث نحيا كمرضى ومكتشفين في وقت معا . واعتمادا على هذا التماثل ، ثمة قوانين معينة ، اهتمدى اليها عن طريق التجربة ، هي التي تتحكم في سلوكنا .

فأولا - أنا أدرك بذور المرض في نفسي ، وأعرف اننى لو سمحت لنفسي لأى سبب كان ، ولو مرة واحدة ، بمشاركة مثل هذه الجماعة في أفعالها ، وفرطت في مسئولياتى تجاه الآخرين ، فانى سأصبح من هذه اللحظة مجنوناً ، ودرجة جنونى تحددها المصادفة البحتة .

ثانيا - لابد ان اشعر بالريبة في أى فريق أو جماعة أو عصابة تستندها القوة . وحيشما يلتقى اثنان أو ثلاثة من هذا القبيل فهناك احتمال لظهور اصابات بالخبل بينهم . وقد تكون اعراض ذلك قتل اليهود أو جلد الهنود أو الايمان بالورد جوردون أو بالجماعة الايهائية الأمريكية كوكلوس كلان ، أو قذف برلين بالقنابل . على اننى لن اشعر شعورا شخصيا بالقلق أو عدم الثقة في أى انسان من أقرانى المرضى ، فهم مثلى بالضبط ؛ وبوسعى أن أدرك مدى خطورتهم ، وإن كنت سأعرض أنا الآخر للظهور بظهور الخطر في نظرهم ، لو اننى سمحت لنفسي بالتورط في مثل هذه الحالة . قد يقال اننى انكر المسئولية الاجتماعية . وأنا لا انكرها ، وفي اعتقادى ان المسئولية لا حد لها . ونحن مسئولون الى غير حد تجاه كل شخص نقابله . فكل رئيس مدين بالمسئولية لرجاله ، ولذا عليه ألا يضطهدهم . انه مدين بوصفه انسانا ، ولا يرجع ذلك الى وجود سلطان مطلق متمثل في نقابات العمال يطالبه بذلك . والبربرية هروب من المسئولية ، ومحاولة لممارسة هذه المسئولية من أجل اشباح طاردة لا وجود لها ، بدلا من ممارستها لصالح اناس حقيقيين . وقد يشعر كل مواطن مخلص بالمسئولية تجاه المجتمع بمعناه المطلق ، ولكنه قد لا يشعر بأى مسئولية تجاه من يقتلهم . ولا معنى للشعور الحار بالولاء من جانب المواطن الصالح غير عدم الشعور بالمسئولية ، فبثأيره يتحول « الحب البسيط للبلد والديار والتربة الذى لا يحتاج الى تبرير أو منطق بدعمه ، عند الانتصار الرسميين للدولة الى تعصب « وطنى » مرضى ، وانفاق جماعى على التهديد ومؤازرة عمياء لحكام الدولة ، أى الى اناثية قومية نالحة وتصميم أحق على اقتراح إبشع الجرائم من أجل المجد القومى (٢) . ونحن لا نشعر بأية مسئولية كانت تجاه المجتمع

البربرى ، لأننا (لا نعترف بأى واجبات اخلاقية تجاه أى عصابة من المخبولين) . فى اعتقادى أن مسئولية كل فرد تجاه الآخر لا تقف عند حد .

ثالثا - ينبى على المرء أن يعمل على « الإخفاء » . فعندما يكون الجنون عرضا سائدا ، يصبح عدم الاكتراث واجبا . وتتركز المهمة الأساسية على الحرص على عدم اطلاع هذه المصابات الهالجة من أقراننا المرضى على أفعالنا ، لأن غضبهم الأساسى ينصب على أى انسان يذكرهم بقاءه متمتعا بشخصيته بمعنى الشخصية والموت . ويحيا المرء مهددا بخطر دائم من الكراهية أو من رغبات المواطنين « الصالحين » المائلة فى اثرها الهدام . وسوف نحتاج الى الدعاية والخداع والمهادنة والتنازل ، حتى نساير الآخرين . وعندما تقوم انتنان من هذه الجماعات الصارخة بقتل كل منها الأخرى ، فأنه سنعرض للنبل من كليهما بوصفنا خونة ، لأننا رفضنا المشاركة ، وأقصى ما نستطيع فعله هو محاولة اختطاف شخصية ممن بلغت حالة تدعو الى الأمسى أو شخصيتين من بين هذه الجموع التى خضعت لإغراء السفلة وضمها الى صفوفنا ، ومصادقتنا لها .

لا يتحقق التعبير الموجب عن مثل هذه الأفكار عن طريق صندوق الاقتراع ، ولكن اعتمادا على الاستعادة الفردية لسلوك المواطن القادر على تحمل المسئولية ، وتبادل التعاون القائم على الأخذ والرد ، لا بالخضوع للأنظمة السياسية ، وإنما بتشجيع العصيان الفردى والفكر الفردى ، والهيئات الصغيرة المسئولة التى تتبادل العون وتعمل على التقلب على التدهور ، وتركز على ممارسة الحضارة . هذه هى 'فلسفة الفعل المباشر' ، التى عرفت من المتمردين ، وأفراد المقاومة الشعبية ، أهم شخصيتين إنسانيتين فى كل عصر بربرى .

فى المستقبل سنصبح مسئولين أمام أقراننا من الأديمين لا أمام المجتمع . وترادف حالة انغمار المسئولية ، حالة اختفاء شعورنا بأساس واحد نشترك فيه فى المجتمع . وبمجرد اختيار البربرية ، لن يكون هناك دواء لذلك سوى « الفعل المباشر » فى مثل هذه الحالة لن نقبل أبة مسئولية تجاه أى طائفة . إذ أن مسئوليتنا ستتركز على علاقتنا بالأفراد . ولا يقتصر هذا التخلّى على « الفنانين » . فما جعل « الفنانون » يتمتعون بهذا الحق هو انتمؤهم الى أبناء

البشر ، فهم لا يتمتعون بأى حقوق لا يستطيع الاسكافيون والأطباء وربات البيوت التمتع بها بالمثل . وتعرض المطالب التى يطالب بها المجتمع الخبازين من أنو اللامسئولية الى نفس الاساءة التى تحدث فى حالة عدم شعور الشعراء بالمسئولية . فلا وجود لأى ولاء قائم على اندماج الأفراد ، وكل سياستنا قائمة على علاقات بين افراد متفرقين كالدرات .

والحق اننا لم ننبذ المجتمع بسبب أننا فنانون . انه هو الذى نبذنا أو لفظنا . ونحن نحيا ونحتك به وكاننا سكان لم يتمبوا المالك . ولذا لم يطردهم من مسكنه . اننا لم نتنح ، وان كنا عندما تشبنا بالشخصية فاننا قد تمسكنا بشيء يعرف الجميع انه نذير الموت . انهم يشعرون نحونا بالقت لأننا نذكرهم به . فهم يتفهمون فى المجتمع الى حد الفرق فيه ، وبذلك تختفى عن انظارهم الأبراج الشامخة فوقهم ، مفضلين الوقوع فى الخبل ، على مواجهته . فالفاشية ملاذ من الموت فى الموت وهى بمثابة خلاصة جامعة لكل ما يحدث فى تاريخ المجتمع البربرى .

هذه هى النهايات الضرورية لعصر تدهورت فيه النظرة الى المجتمع والعالم . وأعنى بذلك النظرة الفيكتورية الليبرالية البورجوازية ولن يضيف سوى القليل الى الكلام عنها وصف انصارها « بأهل الظلمة » أو بمن « فقدوا أعصابهم » . فهم يمثلون نتيجة تكاد تكون محتمة للعصر ، وهم من الناحية العملية يعبرون عن الجميع ، حتى عن الكتاب الماركسيين الذين لا يعترفون بهم ، ويرون أنه من العسر عليهم التعاطف مع الرومانتيكيين الذين يعدون لسان حال لهم . فهم حقيقة من حقائق التاريخ الاجتماعى أكثر منهم نتيجة للفكر الواهى .

وفوق كل ذلك ، فهم يمثلون حالة عقلية واعية أو غير واعية لجيل كامل من الكتاب ممن يتبعون النزعة الفردية أو من يرفضونها على السواء . وهم بكل وضوح لا يمثلون الأفكار الكامنة وراء « الفن للفن » ولعل الأصح هو القول بأنهم من انصار « الفن للمسئولية » وبكل تأكيد ، لا يطالب الجيل المتأثر بمثل هذه الأفكار بأى مطالب لنفسه ، لا من ناحية الجاه أو القدرة على الاستبصار . من هذه الطائفة من الأفكار ، ومن هذا الاتجاه الميتافيزيقى السياسى تتألف عقيدة اسمها الصحيح هو الرومانتيكية .

تسلم الرومانتيكية بتحالف كل البشر ضد عداء العالم وضد السلطة التي تعمل على نقل عبء المسؤولية الشخصية الى أكتاف أخرى . وهذه نظرة واقعية من أولها لآخرها ، بيولوجيا وتاريخيا . فهي لا تحتوى على أية خلاصات تهتدى إليها اعتمادا على أية عملية خلاف فحص التجربة الإنسانية والملاحظة . ويرتد كل غضب الكلاسيكيين منها الى رفض الرومانتيكية للأفكار الموهومة عن التقدم التاريخي المحتوم والادعاء الميتافيزيقي المضمّر بوجود حقائق لا تقبل التفسير في المثل الإنسانية ، قائمة في فراغ ، من الجوانب النفسية والمادية التي ندعى « بالحقيقة القصوى » ، أى تلك المثل التي يلوذ بها لا شعوريا أصلب الناس تمسكا بالمادية الجدلية ، عندما يتحدث من « العدالة الاجتماعية » .

وترفض الرومانتيكية بأسلوب قد يكون أشد الحاحا ، صورة النظام الاجتماعي ، الذي تستتر فيه المسؤوليات الإنسانية ، بحيث لا يحتفظ أية فكرة من الأفكار الدالة على العدالة أو الحرية بمعناها الا بفضل ما يضيفه عليها القابضون على أمانة الحكم والمهيمنين على أحوال المجتمع التي نعيش فيها الآن ، والتي بصح تسميتها بالبربرية . وبعد الانقراض المعلن للمسيحية ، بقيت الرومانتيكية العقيدة الوحيدة التي تتمتع بعدة متماسك من الأحكام الأخلاقية التي يستطاع الاستناد إليها . ولما كانت أخلاقياتها ونظرياتها الاجتماعية ونظراتها الى حاجات الإنسان والواجب الإنساني متوافقة ، ولها أصل تاريخي وعلمي مشترك ، أمكنها التنبؤ بكل ثقة بما يتوقعه كل نظام بربرى من دمار ذاتي .



وعت الرومانتيكية دائما مظاهر المأساة في الحياة الإنسانية ، ومن ثم فإنها ناصرت على الدوام فكرة الشخصية ، وجعلت عقيدتها تستند على المسؤولية المباشرة وعلى الفوضى السياسية . وتمع وحدة لا تنفصم بين الدراية الرومانتيكية بالموت والدراية الرومانتيكية بالمسؤولية الشخصية الإنسانية . وللجانب السياسي أصل ميتافيزيقي يفرغ منه . فلما كنا جميعا نركب نفس القارب ، فنحن نعد جميعا مسؤولين مسؤولية محتومة تجاه الآخرين ، وكأننا طاقون على نفس حطام المركب . في مثل هذه العهود التي تتميز بالتوسع الاجتماعي ، عندما ترتفع صيحات « التقدم » ، يصعب على الفنان الى حد كبير أن يدرك أنه في نهاية المطاف عدو للمجتمع دون أن يدري . أما في رأى مرحلة من

مراحل التحلل الاجتماعى ، كما هو الحال الآن ، فقد برزت ضرورة الاعتراف بدور الإنسان الذى لا يشعر بالتبعية لأحد في وجه « الحرب الشاملة » ، والمجتمع الشمولى ، وأقيت هذه المسؤولية على كاهل كاتب لم يكن لديهم أدنى استعداد للنهوض بها . ونتج عن التعقيد التقنى في البربرية المعاصرة أن فقد أعصابهم أولئك الذين سبق لهم اعتناق الكلاسيكية ، حتى أصبحت ركيزة عندهم ، والذين يعترفون بأن الشمولية ممقوتة ، ولكنهم يرون المجتمع صاحب الفضل في تصميم مشاريع المجرى واستئصال الزائدة الدودية ، ونسوا الغارات على نطاق واسع في هامبورج ومدايح بولاندة . ووجهة النظر الرومانتيكية الآن هى نفس ما كانت عليه على الدوام : عند التعامل مع مجتمعات اللاقوس ، علينا أن نعتبر أنفسنا كأننا مبحرون مع الكابتن بلاى (في رواية وفيلم تمرد على السفينة باونتى) فهو عندما يصدر أمرا بالأبحار نتحتم اطاعته تبعاً لادق نظام من الضبط والربط ، وعندما يأمر بجلد أى إنسان ، فإن أحداً لن يتردد في اطاعة الأمر . إن هذا هو درس المسؤولية الذى يعرفه القروى والمحنك على السواء . نعم إن كل ما ترتب على محو الشخصية الإنسانية بفعل الصناعة هو حجب فكرة ، ربما لاقت ترحيباً اجتماعياً في أى مجتمع مسئول . هذه الفكرة هى إعادة كشف البهيمية التى يبلغها المواطنون الطيعون ممن تعلموا الفضائل الغربية للمواطن والتى قلبت هذا الجيل رأساً على عقب . لقد نسي الفيكثوريون معنى الموت ، بتأثير نشوة النصر ، وانتقلت مبتدلاتهم إلى أجزاء متناثرة من المعمورة ، ومن ثم لم يستطع لمحا الفنان ، وساعد تخدير المسيحية الأنجيليكية ، على نقل هوس الطاعة إلى أطراف قصية .



تحدثت عن الرومانتيكية بكل تعاطف ، وإن كان هذا لا يرجع إلى إخفائي في ادراك زيفها . والكلاسيكي يتعرض دائماً إلى خطر فقدان شعوره بالمسؤولية . أما الرومانتيكي فيفقد سلامة عقله . فهو يتحرك بلا انقطاع على جبل مشدود ، مهدداً بالسقوط في هوة من معاني الفكر كالشفقة وتجسيم النفس في صورة درامية ، والتتصوف واعتناق الكافوليكية والاستسلام للرجعية السياسية ، أو اليأس المرضى . وتزداد خطورة مثل هذا التدهور عندما تكون العقيدة قد نشأت على عجل اعتماداً على فعل شبه واع وتأثير إحساس أقرب إلى الشعور بالكارثة الاجتماعية الوشيكة الوقوع . وبذكرنا ذلك باتصاف الكلاسيكية الثورية

يقوط تخليها عن المسؤولية عندما تزج الى صراع عنيف مع الوقائع التاريخية والاجتماعية . على أنه لا يحق لنا الارتكان في نبذنا للرومانتيكية على من فقدوا أعصابهم من الرومانتيكيين ، مثلما لا يجوز لنا استبعاد غاز أول أكسيد الكربون لأن واحدا من الناس قد استخدمه كوسيلة للانتحار . وكل فكرة أو عقيدة تحمل في طياتها جرئومة قادرة على اهلاك من يمتنقها . والتنبيؤ بأنه من المقدر فضاء نظام اجتماعي ما على نفسه - برغم انصاف هذا الاستنتاج بوهنه - لا يختلف في دلالة على فقدان السيطرة على الأعصاب عن الاستنتاج القائل على الملاحظة العلمية ، أو التجربة ، باحتمال موت انسان أو اندلاع بركان . وما يثبت صحة دعوة الرومانتيكية دائما هو الوعي بالانسانية المشتركة ، والحرص على هذه النظرة الى التاريخ المشبعة تماما بروح العلم .



.... جوهر الرومانتيكية هو تقبل الاحساس بالمأساة . وكل عمل خلاق يتحدث بالنيابة عن انسان ما ، ولولا ذلك لما كان له لسان حال . ويظهر ذلك حتى في زخارف الخزاف ، عندما يعبر فيها عن الاحتجاج على رتابة عمله . وأنا أرى دائما هذه الأصوات الكامنة . ولا يختلف مقدار ما أعياه منها في التعابير الباكثرة بأشكالها العصبية العشوائية كما تظهر - في مبدعات الهمج والطفولة ، وفي الفن الرديء المستعار المنتج في ظروف متحضرة عما أعياه منها في الأعمال الدالة على براعة الصنعة والاحتراف في عصور التصوير الكبرى . وما من نشاط خلاق يخلو من الاحساس بالاحتجاج ، فالخلق هو الطريق المفتوح الوحيد أمام الانسان للاحتجاج على مصيره .

ينبغي أن يتخذ « التفرد » في الأحوال الفعلية للكتابة المصاصرة أشكالا مختلفة . على أنه لو دل على أبة حرارة أو بفض أو احساس بالنفوق الاخلاقي أو في الاحساس الفني أو أي صورة من صور حياة الأبراج العاجية ، لكان معنى ذلك قضاءه على نفسه . نعم جهة ، بوسع كل امرئ ، بل ومن واجبه أن « يتفرد » وإن كان بوسع المرء في نفس الوقت أن يعجب بما في أي حادثة من سمو ومميزات مأسوية ، أو بالشجاعة التي ساعدت على تحقيق انجاز ما . ومن لا يتأثر بالأحداث تأثرا عميقا ، يحتمل أن يكون عاجزا عن الخلق . وليس هناك أدنى مبرر لعدم أقدام الشاعرين على نظم أناشيد في الاشادة بالثورة الروسية

أو خزان الدنيير ، لو أنه تأثر بهذه الموضوعات ، أو قيامه بالتحدث بلسان أى صوت من الأصوات المفقورة ، تماما مثلما يبدو معقولا شعوره بمقت أى طافية ، أو قيامه بتسجيل « خلط الخرسانة المسلحة » . غير أن الشعر ينفي أن يكون مسبوqa بالوقائع ، بحيث يتعد كل من يكتب اعتمادا كافيا عن موضوعه ، حتى يتيسر له ادراكه فى أبصار تاريخية معقولة . ان حق القيام بذلك حتى فى مجتمع تلهم مثله بالتعاطف ، مسألة جوهرية لكل كتابة جيدة ، وأما ان المجتمع المعاصر قد أجمع على انكار هذا الحق ، فمسألة لا تقبل الشك . وعلى سبيل المثال عندما يجيء الكلام عن تحليل الحرب ، يجمع عامة الناس ، والزملاء على السواء - بوعى أو بغير وعى - على الاعتراف بعدم وجود عائق خطير يهدد ارادة مواصلة القتال ، غير وجود كيان من الفن الموضوعى ، وتتخذ محاولة الخلاص من هذا الشيء ، شكل اخماد صوته عن طريق التشهير ، أو المؤامرة أو التجاهل ، تبعا للطريقة السائدة فى المجتمع موضع البحث . ومع هذا فإنه يظل موجودا . ويلقى حق « التفرد » خصومة فى كل مكان . والزملاء الذين يهللون لأى عمل عام قام به فنان معين باعتباره قد استهجن به خصومهم ، يشعرون بالضيق ، عندما يكشفون كيف امتد الانتقاد والاستهجان اليهم أيضا .

ومن ناحية أخرى ، هناك ضرورة جوهرية ، استندت اليها النظرية الرومانتيكية - الاتصال بين الفنان وأقرانه من البشر ، أو إنسانيته فى عبارة أخرى . فعليه أن يعزز الحاجة الى التفرد بالنظر الى كل الحركات والمجتمعات نظرة محايدة . ولا يعنى هذا امتناعه عن الحكم عليها اطلاقا ، ولكنه يعنى اتباع قاعدة واحدة فى الحكم عليها . وهو ليس قادرا على حمل أوزان متنوعة فى جميعه ، وهذا من أسباب تعرضه للجنون فى حياته العامة . ولا اختلاف بين اتصاف الفنان بالتفرد والإنسانية ، وبين تفرد غيره من المسؤولين واتصافهم بالإنسانية - بمعنى الانعزال عن البربرية والشعور بالوحدة عن باقى البشر . ومن مفاخر الأدب الانجليزى ، ان تتمكن إنجلترا من اخراج « التاريخ الاجتماعى » لتفيليان فى عصر يكاد يكون بلا نظير فى التصبب الجنونى للقومية . انه تاريخ للعلاقات ولتجربة ان يستطيع انسان الوقوف بمعزل عنها ، ولقصة البشرية فى حريها التواصل مع المجتمع . وعلى هذا تنضج انه عندما يقف الفنان فى صف الانسان ، فإنه يحقق كلا من واجبه نحو الانعزال ونحو البشرية .

لا اقر الفكرة القائلة بان الفنان اساسا مفسر لاغراض التفسير الاقتصادي وأحداثه - تمثبا مع تصور كودويل (راجع ١٧٣ - ١٩٠) ، لأن هذا يعنى حصر عدد المستويات التى يمكن أن يوجد فيها الفن . وأول وحدة يعنى بها الفنان هى الكائن الانسانى . وتمثل رؤيا الفنان له مع رؤيا الطبيب ، اى يراه كقرد يتشابه فى أعضاء جسمه فى قدر كبير من التكوين النفسى مع كل فرد وجد فى العصر ، ومع الفنان ذاته . فالفنان كاطبيب ، واحد من بنى البشر ، يخضع لكل فرع من فروع التجربة الانسانية من السياسة الى الموت ، وأن كان يملك بفضل موهبته القدرة - التى يكتسبها الطبيب بعد تمرس - على التوضيح والشرح وتقديم العون . وحساسيته منازرة لتعلم الطبيب الطب ، فهو يعى شعوريا - أولا شعوريا - وضع الفرد وجدوره بشريته الممتدة فى علم الانسان وعلم النفس والتطور ، لا هو بالسورمان ، ولا هو شخصية مميزة ، ويتساوى فى هذا مع الطبيب ، وما يعنى الرومانتيكى بصفة أساسية هو هذه الخاصة المتعلقة بالانسانية - فهى أصل العاطف الرومانتيكى ، وفكرة المشاركة فى مسئولية التجربة ، والانسان كنتاج لبيئته وضحية لها هو اساس الرومانتيكية وعليه يعتمد تعريفها . وبالإضافة الى هذا الوعى الضرورى ، هناك القدرة التقنية المتعلقة مواصلة التشبيه والقول بوجود تشابه بين الكلاسيكية والعملية الجراحية . فهما يتشابهان فى نفس اثارهما البراعة التقنية ، ونفس الاشارة بدور التدخل الخارجى ، بدلا من التركيز على ما يجرى فى الكيان العضوى للفرد . ويشعر الفنان بوصفه آدميا ، والطبيب فى ممارسته بوجود استمرار دائم فى الظروف ، واختلاف فى البيئة ، فيبدو الكائن البشرى فى حالة الفن ، والمريض فى حالة الطب ، كعاملين ثابتين من الناحية الجوهرية ، فلا اختلاف بين « هاجيسكورا » وأى فتاة من الراقصات ، او بين المحاربين الهوميريين وأى جنود آخرين - فانت لن تستطيع أن تقرر هل الانسان وهو بلبس لبوس المسرح ، اكان نازيا أم فوضويا ، لأن هذه الناحية من وجوده لا تفيد الا قليلا - ان ما يعنىك منه هو أنه انسان . واستطاع حياد الطب أن يثبت وجوده فى هذه الحرب على خير وجه ، واستطاع ايضا الفن الرومانتيكى اثبات حياده وقدرته فى البقاء بعد العهد الرومانتيكى « لاعتماده على مجتمع الانسان الأعظم اتساما ، والدلى ينجح المجتمع المحصور الى القضاء عليه . ويمكن أن يصادف هذا المجتمع الانسانى الكبير فى اكواخ لندن

أو سجون أمريكا وحدها . يبدو لى أن هذه الناحية العالمية في الفن هي الناحية النافذة في الكلاسيكية والماركسية . وهو أمر شبيه بما حدث في ميدان السياسة ، عندما لم يمتد « تضامن الطبقة العاملة » وينحول الى معنى التضامن الانساني ، الذى يشعر بالمسؤولية ، وبمعاداة كل تحكم باسم السلطة . وامتداد تقويم الانسان على هذا الوجه في مجال السياسة هو الذى جاء بالفوضوية ، وتسبب وجود أساس مشترك للفوضوية والرومانتيكية في عدم انفصالهما في تطور الفن . وهذا أمر شبيه بما يجرى في ممارسة الطب ، عندما ينظر اليه كشيء يتعارض مع صنعة الجراحة البيطرية ، كما يبدو في نظر أمثال سيكلوجيى الجيش الذين يهدفون لشيء آخر غير الصالح الفردي البحث . فلا غنى في مثل هذه الحالة من ممارسة الطب عن وجود شعور حياد انساني معائل .

ومع هذا فقد تعرضت قيمة النقد الماركسي للركود عندما ركز دائما على عناية الفنان بالبيئة . وبمجرد تسليح الفنان بهذه النظرة الى الإنسانية ، ومعرفته بأنه جزء منها ، وليس مجرد مشاهد لها ، فإنه يضطر الى العناية بشتى جوانب البيئة في العصر ، من ناحية تفسيرها واحداث تغيير فيها على السواء . ولن يصادف الكتاب الذين يخشون المشاركة بكل قواهم في قضية الانسان التى يعترفون بها ، الا القليل في تراث الرومانتيكية مؤيدا لأحجامهم . هذا النقد قيم في ذاته ولكنه في الحاضر قد اتجه باصرار الى غير موضعه . أن فكرة المجتمع اللامسؤول - أيا كان نظامه الاجتماعي - هي دائما أبدا عدوة التصور الرومانتيكي للإنسانية . وفي عصور الانحلال التى يثاب فيها المرء نظير عدم شعوره بالمسؤولية بتهم الفنان الذى يتأمل ويفسر بالانحلال ، كما يتهم الفنان المدافع عن المسؤولية بالتشتت . ولن أستطيع أن أدرك أى ذرة من الاختلاف بين مهاجمات المداهنين والبهلوانات اللذين يروجون لنظرية البلشفية الحضارية (كالقول مثلا بأن جويس وبروست هما المسئولان عن سقوط فرنسا) ، وبين أصحاب النشاط السياسى اللذين يتهمون النزعة الفردية الرومانتيكية بفقدان أعصابها . فالانسان يقلدان من يكسر البارومتر ، لأنه نبهه الى سقوط المطر .

... يمكننا أن نصادف بعض الطوائف المحصورة التى استطاعت النجاة من لعنة المجتمعات التى ترى للمجتمع شخصية ثابتة ،

منتشرة في سائر الأنحاء كالمخاض أثناء الفترات الجوية ، والفرى القوتازية وبعض القبائل البدائية والمساكين في بعض المنقولات النازية ، والزراع الروسية الجماعية . هذه هي أكبر مجتمعات تظهر فيها العوضوية كحقيقة ، ولا ينظر فيها سُدرا الى التفرد والانعزال المهد للإبداع الخلاق ، بنفس القدر الذي يحدث في مجتمعات اصحاب الوجوه السمحة البراقة الذين نحصر فضائلهم في فضيلة الاجماع على الخطأ . هذه الفضيلة فضيلة الموت . وهم لا يهربون من الموت عندما يتجنبونه بشد الحياة . أن تشابه هياكل بروجيل في وجوها لم يكن عبتا .

عماد المسؤولية الفنية هو تعهدنا بحمل كل هذه الأعباء على اكتافنا ، أى بالمطالبة بحق التصويت لمن لا يتمتعون بهذا الحق . ففيدة الرومانتيكية في الفن مقيدة تنسب بالمسؤولية : المسؤولية التي تولدت من الاحساس بانها ضحية لطغيان المجتمع ، في عالم معاد ، والمثابرة في المصير ابرومثيوس محور خلقها ، في مناصرتها الدائمة ودفاعها عن الانسان ضد البربرية ، وعن المجتمع ضد اللامسؤولية وعن الحياة ضد سفك الدماء والولاء الانتحاري .

ستيفان سبنر

تمهيد - العالم الباطنى للرومانتيكين

الرومانتيكية فكرة غامضة الى حد عزال ، يرجع الى خفاء التجارب التى تحدث عنها . وتوحى لدى استعمالها بوجه عام بوضع او مناظر معينة توحى بدورها بجو معين . فالغابات والشواطىء الصخرية والجبال وغدير المياه والكهوف ، والجبال المكسوة بالجليد ، والرحلب الفسيحة فى البحر او السهول ورعب القبور فى الليالى القمرية - كل هذه المشاهد توحى برحابتها او وحشتها بالجو الرومانتيكى الصميم . على ان العزلة الرومانتيكية مشحونة بالحياة . فهى عزلة قابلة للتعبير والافصاح عنها ، ويصح وصفها بأنها عزلة بليغة : عزلة « البحار القديم » فى قصيدة كولريدج ، المتغلغلة فى عظامه حتى أصبحت تشع من عينيه وتفترس من يستمع اليه . وربما كانت الأدغال أو الصحارى الوحشة القفرء وعالم العلم باتساعه ، كما عبرت عنه المقادير التى لا يمكن ادراكها كتعابير يدركها الخيال ، أقرب الى المزاج الكلاسيكى منها الى المزاج الرومانتيكى . ويسمح للحديقة فى المناظر الرومانتيكية بالازدهار والنمو على سجيتهما . وفى بداية القرن الثامن عشر ، ازدهرت هذه الحديقة الى جنب حديقة القرن الثامن عشر الكلاسيكية ، التى ربما احتوت على مغارة وكهف وغدير ، أى بعض المؤثرات الرومانتيكية المقصودة . ولو آلينا على انفسنا مهمة

البحث عن ملامح رومانتيكية القرن التاسع عشر في الشعر الانجليزي ،
فاننا سرمان ما سنضطر الى الاعتراف بانطواء كل من « خواطر المساء »
ليونج و « جروف » بلير وأشعار الفطرة لجراى ، وكذلك أو شيان
وبيرنز ، بل وربما غابة وندسور ليوبب ضمنها .

لو سلمنا بأن الرومانتيكية تكشف عن نفسها في المنظر الرومانتيكى
والزاج الرومانتيكى ، سيتحتم القول بأن هذين العنصرين يمثلان عاملين
دائمين في الشعر . وعندما بحث كيتس عن أسلاف له ، اهندي اليهم
عند سينسر ، وشكسبير في حلم ليلة صيف ، وعند ميلتون بكل تأكيد .
ولو صح القول بأن من خصائص الرومانتيكى العنف والعزلة والشعور
بالبأس والغربة ، والبحث عما هو بعيد عن المتناول والعزلة والتطرف ،
لكان معنى ذلك تفوق « ويستر » و « تونر » (*) في النزوع الرومانتيكى
على « تشنتشى » و « وسجين شيلون » .

على ان هناك اختلافا بين رومانتيكية بداية القرن التاسع عشر ،
ورومانتيكية باقي العصور ، لأن الرومانتيكية لم تعبر عن أكثر من حالة
واحدة من حالات تشوسر وسينسر وشكسبير وميلتون . اذ كانت لديهم
حالات أعمق . عندما كان الشعراء الايلزابيثيون المتأخرون يكتبون على
النحو الذى يلو فيه هستيرين بعيدين عن التعاطف على مجتمع
زمانهم - مما يدفعنا الى الربط بينهم وبين الرومانتيكيين - فانهم كانوا
يعبرون عن غضبهم بطريقة غير شخصية ، لا تصادف لها مثيلا عند
بايرون وشيللى وكيتس ، كما أنهم لم يدركوا النماثل بين أهوائهم وأهواء
الطبيعة الذى نراه من سمات الرومانتيكيين .

لعل اعظم ملامح شعراء الحركة الرومانتيكية تأثيرا هو اتجاههم
نحو الطبيعة . والعزلة في الطبيعة في صورتها الأصلية تبدو غريبة
مقفرة بعيدة عن روح الانسان ، لا يستطيع قياسها . أما العزلة
الرومانتيكية فتمثل رؤية للطبيعة تعكس عزلة الشاعر ، حيث يهتدى
الرومانتيكى في كل موضع من الطبيعة الى صورته ، ويرتبط على ذلك
صبغ الطبيعة بالصبغة الروحانية ، كما يرتبط أيضا ظهور روحه بمظهر
ما له علاقة بالمشاهد الطبيعية والأقمار والمياه الفسيحة . ويتسبب
الاتجاه الرومانتيكى بتأثير ما يحدث من انتقاء جرى - وان صح القول

(*) جون ويستر و تونر من مؤلفي المسرحية المفعمة وقد اشتهرا في القرن
السادس عشر ، أما « تشنتشى » و « وسجين شيلون » فمن تأليف شيللى وبايرون .

بأنه ليس انتقاء ، لأن المشاهد الفسيحة المختارة توجى بشعور الشاعر بأنه والطبيعة يرمتها شيء واحد - في جعل المشهد الطبيعي الوجود خارج الشاعر يظهر كأنه سمة من سمات عقله . وأهم علامة مميزة لشعر الحركة الرومانتيكية هو أنه كثيرا ما تتخذ هذه « البرانية » مظهر « الجوانية » . وأنا لا اعتبر « بارنز » و « بيرنز » و « كامبل » و « كلير » و « كراب » و « جراي » و « هانت » و « لامب » و « لاندور » و « بريد » رومانتيكيين صميمين لعدم اتجاه هذا التحول من الطبيعة الى خاصة من خصائص باطن عقل الشعر في شعرهم ، حيث تحتفظ بالطبيعة ببرانيتها .

ربما كان من المفاجأة القول بأن الشعراء الرومانتيكيين كانوا مجرد « أناويين » و « نرجسيين » ، وإن كانت حساسية الشاعر المترتبة على عزلته تتخذ عندهم ، أو من خلالها ، شكلا أناويا له ادعاءات باهظة ، كادعاء القدرة على الفهم اعتمادا على الحدس ، وادعاء الاتحاد مع الطبيعة في وحدة واحدة كما حدث عند وردزورث ، وعند شيلي صورة الشاعر المنقطع للشعر اعتمادا على قوة من الخيال تمكنه من تحقيق الإدراك الذاتي في عالم من خلق الخيال ، وعند كيتس في صورة إيماء شعرية مأسوية ، تبرر نفسها . وتبدو العزلة الرومانتيكية عند بايرون وعند كولريدج كضعف روحاني ملهم وموهبة تفصح عن نفسها ضد ارادة الشاعر الواعية . أنه ضعف يتحتم أن يعترف به بكل آسف ، وبأنه جزء من شخصيته ، الفنان الرومانتيكي القادر على تحقيق أكبر قدر من الموضوعية ، والنظر من بعيد نظرة نقدية .

ظلت السمة الرومانتيكية دائما عند شكسبير وسبنسر وميلتون على هامش حساسيتهم الشاعرية . إذ كانت الأعماق البعيدة لهذه الحساسية مركزة بعمق على حقائق أخرى . والرومانس عندهم مجرد نزوة أو تلاعب للخيال . فهي بمثابة ملاعب ثانوية مبهمة ، أما ما يتخذ الصدارة عندهم فكان دائما الإحساس بواقعية العالم وظواهره الدنيوية والالهية .

تكمن وراء الحركة الرومانتيكية فكرة قيام الشعر بخلق ما يتوافق معه من واقع (*) ، أو خلق عالم للخيال أكثر حقيقة من العالم الحقيقي

(*) يستطاع مقارنة مقال سيندر برغته ابتداء من هذه النقطة بمقال

آبر كرومي من الرومانتيكية (راجع ص ٩١ - ١٠٨) .

(عند كيتس) ، أو قادر على أحداث تحول فيه اعتمادا على نوع من التفاعل الكيميائي الصادر عن الخيال ، مما يؤدي في النهاية الى تغيير شكل المجتمع (شيللى) او عن طريق حدوث تفاعل بين العقل الخلاق للطبيعة مع العقل الخلاق للانسان (وردزورث) . من الناحية المنطقية ، لن يؤدي كل هذا الا الى ظهور حالة يتم فيها الحكم على الحياة والمجتمع تبعا لمعايير الشعر ، بدلا من أن يخضع الحكم على الشعر لهما . ويتمخض عن ذلك أن تكون للأحداث التي تحدث في مثل هذا الشعر أهمية شاعرية مختلفة عن أهمية أحداث العالم . ولو كان هناك عالم للشعر أكثر صحة من العالم الفعلى ، قلن يكون هناك ما يدعو في مثل هذا العالم الى انصاف الملك بأهمية تفوق الشحاذ ، او ان تكون جريمة القتل أشد في عالم المساء من أبة حادثة أهون من ذلك في الحياة . كما ان أحداث العالم اذا انعكست في مثل هذا الشعر ، فانها تتخذ أهمية شعرية ربما مائلت أهميتها في العالم الحقيقي ، وان كانا لا يتماثلان . وأدى مثل هذا الميل الرومانتيكى لخلق عالم باطنى للشعر ، الى عدم مبالأتنا بالأحداث في روايات شيللى وكيتس ، على نفس النحو الذى نحرص عليه عند تشومر وسبنسر . ولا يرجع ذلك الى قيام شيللى وكيتس بخلق عالم خرافى غير حقيقى ، ولكنهما قد قاما بخلق عالم لا وجود لأى اتصال ضرورى بين قيمه وقيم العالم الفعلى .

وليس كيتس أكثر الشعراء الرومانتيكيين تركيزا على الدراما اللاتية ، وان كان أكثر من عبر في معظم الأحيان عن الاتجاه الرومانتيكى، الذى يرى غاية الشعر خلق عالم داخلى أكثر ارضاء من العالم الفعلى . وساعده حرصه في الحياة الواقعية على اتباع البدهة على التعبير عن غاياته الرومانتيكية بصورة مناسبة لحقائق الواقع :

« ويبدو لى الآن ان كل انسان (شاعر) باستثناء القليل يرغبون في التشبه بالعنكبوت في نسج قلعه الأثرية من باطنه . ومواضع الأوراق والأغصان التى يستطيع العنكبوت الاعتماد عليها قليلة . وهو ينسج منها حلقات جميلة تملأ الهواء . فعلى الانسان ان يقنع بنقاط قليلة يثبت فيها الأطراف الرقيقة من روحه ، وينسج عليها نسيجاً أثريا مليئاً بالرموز المعبرة في رقة من قرارة نفسه ، حتى يتمكن من لمسها بروحه ، وبالفراغ الذى يساعده على الانطلاق ، وبالتمييز الذى يرقه به عن نفسه » .

ان أكثر ما يشغله هو فكرة الشاعر و « الشاعرية » . الشاعر في نظره ليس نبيا ولا حالمًا . انه حامل مفتاح جنة المنمة ، ويتحمل من أجل ذلك العالم الواقعى من طيب خاطر . على أن كيتس قد قدم لنا بغير شك في « الأناشيد » (*) أكمل رؤية لعالم الخيال المكتفى بذاته . ويعتقد أن هذه الأشعار فريدة في الشعر الإنجليزي ، وأن كان من العسير الإشارة الى سر تفردها . وما يتأثر به المرء على التو هو اكتمال كل نشيد في تعبيره من روحه . فكل قصيدة صورة متألفة مرسومة بالوان نضرة طبيعية ، بحرارة وتفصيل ، ومزودة باطار يمزلها عن باقى الأشياء . وتحظى كل منها بأعظم قدر من رضاء الحس ، بعد تأمل ما تعرض من موضوعات أو مشاهد أو حالات . وترجع قوة تأثير هذه القصائد الى نظرتها الصافية وهى تعرض « يوما من أيام الخريف » أو « أمسية معطرة فوق افصان شجرة » ، أو « آنية افريقية » ، والى مشاعر الرقة والحب في كل حلاوتها بمعزل من العالم ، بعد تحويلها الى عالم من الشاعرية الخالصة . وتضم الأناشيد أنقى الأحاسيس المزودة بكل ما يساعدها على تحقيق متعة الروح والجسد ... فهى مبدعة كعوض عن العالم . على أن ما يمنحها روحها الدرامية الخفية البعيدة النور هو القدرة على التعبير عن معانى التضخ وهى مستوعبة في ثمرة كالخوخ بعد تصويرها ، وعزلها ...

ويقتررب كيتس من التعبير عن فلسفة شعره في الأبيات الشهيرة التى تعد في ذاتها مثلاً معيذاً للتدهور الذى يحدث عندما يحاول الشاعر الرومانتيكى طرح قضايا من النوع الذى يعتقد انه يصح في النشر مثل صحته في الشعر :

« الجمال الحق والحق الجمال ، - هذا كل شيء .

فانت تعرف انك فوق الأرض ، وهذا كل ما تحتاج اليه من معرفة .

وما تعنيه هذه الأبيات بكل بساطة هو أن الشعر هو كل ما نحتاجه على الأرض . وهى طريقة جريئة للقول بأن الشعر قادر على خلق عالم اصديق من عالم الواقع .

غاية هذه الأنتودة هي حث الخيال على النفاذ نفاذا كاملا في
المشهد الذي أبدعه الفنان اليوناني حيث الحب :

يشعر بدفء دائم يستمر الاستمتاع به ،

ويخلق قلبه دائما ، ويحس بفتوة ونفاسة الى الأبد .

ويث كيتس الحياة في المشهد المصور على جدار « الآنية » ،
ويتحقق له خلودها في نظير ذلك . إذ تحولت الآنية الى تجسيم ورمز
للكمال ، وصديق للإنسان . اختارت هذه القصيدة كموضوع لها
« شيئا جميلا » : الآنية ، التي يصح اعتبارها بالمثل القصيدة ذاتها ،
وحققت « الاحساس بالجمال » الذي يمحو كل اعتبار . ولو صح القول
بان الشعر قادر على خلق واقع أكثر واقعية من الحياة ، فسيكون
للقول بان الجمال الحق والحق الجمال معنى في هذا العالم . وتحتوي
عبارة « ان هذا كل ما تعرفه على الأرض » على دلالة ما لا نهاية لها
الى الفن كطريق للحياة .

ليست الرومانتيكية بالشئ المطلق . فهي تمثل ميلا للاتبعاد عن
نوع الشعر المعنى بالموضوعات الخارجية بعد ايثار نوع آخر تظهر
فيه الطبيعة الخارجية بعد تحولها الى جزء من الوعي الباطني للشاعر ،
بينما تصبح حساسية الشاعر المحور الخفي الذي يصدر احكاما مقنعة
في الخفاء . اما الاتجاه اللارومانتى فيمثل الشعر بوصفه اداة للغة
في تفسير الطبيعة وانساق القيم ، فهو بمثابة صوت ربما استطاع
تحقيق الخلود للجسد الفاني ، وان ظل دائما منفصلا عن موضوع
القصيدة ، أو ربما امكننى القول (عن مادة موضوع) القصيدة .

يظهر الاختلاف في حالة الشعر اللارومانتى بين الحقيقي وغير
الحقيقى ، وبين الوهم والخيال ، وبين مادة الموضوع واللغة واضحا على
نحو مماثل للاختلاف بين الأرض المشجرة وسلاسل الجبال . وفي عالم
الشعر الرومانتيكى ، يضع التمايز بين ما هو حقيقى وما هو غير حقيقى ،
ويبدو مبهما غامضا ، بعد انقمار كل شئ في الشاعرية . وبرزت العوالم
الخرافية عند كيتس وشيلي في صورة أقل وضوحا من بروزها عند
سينسر أو شكسبير . وليس من شك في عدم وجود أى اختلاف بين
كيتس وشيلي من ناحية عدم إيمانها بالوجود الفعلى لعالمها الخرافي ،
وبين عدم إيمان شكسبير بالوجود « لاويرون » و « تيتانيا » . إلا ان

الجن عندهما ليس مجرد أوهام . وما يؤمنان به هو قدرة الخيال على استحضار عالم مثالي . في هذا العالم المثالي ، كل ما هو متخيل وسيلة يحيا الشاعر من خلالها حياته في شعره . وتمتد القدرة على تخيل ما هو غير حقيقى في نظر كيتس نوعا من الحقيقة ، لأن الخيال في ذاته هو أكثر القدرات حقيقة في الحياة . والقدرة على تخيل ما قد يكون حقيقيا عند شيللى وسيلة لإطلاع روحنا على المستقبل ، حيث يصبح ما تخيله الشاعر حقيقة اجتماعية وسياسية .

يركز الرومانتيكيون على جانب واحد من الخيال : الفانتازيا المتبدعة ، فهم يفتقرون الى القدرة الخلاقة القادرة على الادراك الراسخ للموضوعية ونظم الفكر . وكما لاحظ كيتس (الذى كان أكثر هؤلاء الشعراء فهما لخفايا الموقف الرومانتيكى) ما يتعرض له وردزورث ، وكولريдж وشيللى من تدهور مناسب معروف لقراء شعرهم : وردزورث عندما يعمد الى الإيجاز ، وكولريдж عندما يحرص على اظهار التقوى ، وشيللى عندما يحاول وضع مذهب سياسى ، على أن ما أحدث هذا التدهور ليس الإيجاز أو التقوى أو الرأى السياسى ، بقدر ما هو إخفاق هؤلاء الشعراء في التعبير عن أفكارهم الأنسب للنثر بواسطة الشعر . فمن السمات التى تميزت بها طبيعة الشعر الرومانتيكى عدم قدرتها على التوافق مع النثر . وإذا كان بايرون قد نجح في « دون جوان » في القيام بدور المعقب السياسى والساحر من المجتمع ، فلانه كان هنا أقل رومانتيكية ، وأقرب الى بوب ودرابدن النموذجين اللذين أعجب بهما بحق . وتضلنا شخصية بايرون الدرامية الرومانتيكية في شعره ، وتدفعنا الى نسيان أنه كان أبعد هؤلاء الشعراء عن الروح الرومانتيكية . والانجاز الرومانتيكى العظيم الأوحى الذى أنجزه هو تحويله شخصيته وسلوكه الى أسطورة رومانتيكية شعربة حتى يصبح في مامن من أحكام الاخلاقيين .



ان . . الرومانتيكية هي الاتجاه الذى يرى مادة الشعر ذاتها كشيء شاعرى . ولا يسمح الشعر الرومانتيكى بترك أى جانب من مضمونه كما هو ، فهو يذيب كل شيء ويحوّله الى تيار باطنى من الخيالات الرومانتيكية ، ثم يغيد خلق كل شيء في عالم من الشعر بعيدا عن مقاييس الواقع . وحاول كولريдж الذى كان رومانتيكيا رغم أنه انبغى ان يصحح ما في فكره الشاعرى من كفاية ذاتية واستقلال عن

الأحكام الواعية بتقديم غاية أخلاقية في الكثير من قصائده ، وتمخض عن ذلك ذبول النمو العضوى التلقائى الأصيل في العديد من قصائده بتأثير ما بدا كأنه صورة شديدة البرودة من الفكر المسيحى .

أكرر القول بأن كيتس هو الذى عبر عن النظرة الرومانتيكية في نظريته المشهورة عن القدرة السالبة (*) ... « وتعنى قدرة أى امرئ على العيش في قلق وفي جو من الغموض والشكوك دون سعى محموم وراء الحقائق والمنطق » . واستطرد كيتس قائلا ان كولريديج على سبيل المثال كان يؤثر الاثيان بتشبيهه بمنزل حسن منتزع من خفايا الغيبات على العجز والقناعة بنصف المعرفة ويعتقد كيتس ان من واجب الشاعر ألا ينحاز لأى دين أو فلسفة أو نظام اجتماعى معين ، مثلما لا تنحاز أية زهرة . على أن شكسبير قد عاش في زمان وحدتنا القومية العظمى عندما كان لا يعرف ، رغم كل النوبا والمقاصد أكثر من حل واحد للمشكلات التى شرد فيها ذهن وردزورث وكولريديج وشيللى . ولم تكن الزهرة مضطرة الى جلب الانتباه اليها لأنها كانت مفروسة في تربة خصبة للغاية . ويرجع ائزان موقف كيتس من جانب الى أنه لم يدرك مدى ما حدث من انكماش في أسس الافتراضات والأشياء التى لم يعد هناك ضرورة لاستقصائها . وحالته التوفيق فاستمد شعره من خلاصة تجارب الأدب . ومن الغرب ألا تخطر بباله رغم كل تأملاته النقدية الفطنة ان تجربة شكسبير لم تكن أدبية أساسا ، ولكنها تركزت على الطبيعة والحياة . ومازق وردزورث وسوى وكولريديج وشيللى هو أنهم أرادوا استمداد قوتهم من الحياة ، وبمجرد رغبتهم في ذلك تورطوا في الانحياز واعتناق بعض المعتقدات .

كانت الحركة الرومانتيكية مرحلة حاسمة في التطور التاريخى الذى أدى الى ازدياد انعزال الشعر عن التيارات الأساسية للحياة المعاصرة والفكر المعاصر ، واتجاهه الى تيار خاص به . ويرجع أصل هذا التحول الى الثورة الفرنسية التى قدمت للشعراء رؤيا مجتمع كامل يحيا حياة شاعرية خيالية خلقة ، ويستعين بالنظرة وفنون سياسية مستحدثة لتشكيل المجتمع تبعا لأفضل العواطف النابعة من القلب الإنسانى وبدأ أثرها العام في دفع الشعراء الى الرجوع الى ذاتهم وتزويدهم بالوعى الذاتى الذى يساعدهم على اختيار

(*) Negative Capability

موضوعاتهم . وتميز الشعر الانجليزي بهذه الخاصة منذ ذلك الحين . فهم اما تجنبوا الرجوع الى أى موضوع معاصر أو تناولوه بعد تحريفه وزيادة غموضه وغتفه . وانفجر الشعر الرومانتيكى انفجارا عنيفا ضد الساسة المعاصرين واصحاب الحثيثة وبخاصة ضد رئيسى الوزراء الانجليزين وليم بيت وكاسيلريه ونائب الملك . وتبدو هذه التفجرات كحشو منبعث من اناس شعروا بعدم انصاف احد اليهم وهم يتحدثون عن مرايرة قلوبهم . وكما ذا بينهم من اختلاف وبين سخريات بوب القوية البعيدة التأثير الدالة على الثقة بالنفس .

فقدت عين الشاعر قدرتها على التحديق والانتقال في سرعة محمولة من السماء الى الأرض ومن الأرض الى السماء ، واضطرت الى الانطواء على نفسها ، وخلق سماء جديدة وأرض جديدة من الخيال . وعندما فقدت الاتصال بواقعية العالم الخارجى وبالجمتمع ومظاهره الخارجية ، فانها تخلت أيضا عن بناء البرهان المنطقى والواقع الخارجى . وحكم على الشاعر الرومانتيكى بعدم التوقف ابدا عن الاختراع والنسج واستخراج كنوز جديدة من اعماقه و « بالأصالة » . من غير المسور قياس هذا العالم من المخترعات خطوة خطوة بالواقع الفعلى وصوره الشخصية ، وما يجرى فيه من علاقات . وما يستطيع عالم الاختراع هذا القيام به هو خلق عالم مثالى للروح والشخصية يزود القارئ برؤية وانطباع شامل يمكن مقارنته بالانطباع الشامل الذى تحدثه فيه حياته من يوم لآخر . ويبدو شيللى في افضل احواله وابلغها تأثرا عندما يقارن في بيت أو عبارة التجربة الشاملة للحياة الربية « يا عالم ، يا حياة ، يا زمان » ، بالاحساس بالممكنات المثالية التى لا يحصل عليها . ويقل نصيبه من النجاح عندما يحاول تزويج رؤياه وتحويلها تجاه النقد الدقيق للأحداث أو العرض المنهجى للنظريات . وعلى الرغم من وجود علاقة بين المثل الأعلى في فقرات من « انتصار الحياة » أو « برومئوس محطم القيود » ، وبين الواقع ، الا انه من غير المستطاع احداث التقاء بين التجربة المثالية والتجربة الواقعية ، وإن كانا يتبادلان الأثر كالأشمس والأرض . واستبعاد شيللى ارتكانا على كونه « ملاكا عديم الفاعلية » أو مثاليا مستحيلا ، بعيدا عن الصواب ، كاعتباره من الواقعيين سواء بسواء ، لأن الصلة بين رؤياه والواقع صلة خفية مضرة ربما استطاعت تغيير القلب ، ولكنها لن تستطيع نقد العالم .

أما طريقة بليك فبعيدة الاختلاف عن طرائق الرومانتيكيين .
والحق أن بليك لم يد رومانتيكيا الا في بعض قصائد صغيرة ، ومن
ناحية تقنية ، باعتباره قد ثار على كلاسيكية القرن الثامن عشر .
ويقترّب بليك في قصائده النثوية من سد الثغرة بين الحساسية
الشعرية المتفرّدة بمغزاها الكبير والأحداث الخارجية ذات الأهمية
التاريخية العظمى . وهما الناحيتان اللتان حار شيللى في التوفيق
بينهما ، وتركز المشكلة في الربط بين تيار التاريخ المعاصر للشخصى
الا انساني العنيف العنيد وبين حساسية الشاعر بطابعها الانساني
الخيالى وبعنوانها وحيويتها الشديدة . وتعتمد طريقة بليك - لأنه
جاء بطريقة - على ترجمة الأحداث المعاصرة الى نسق محكم من الرموز
الشعرية . وعلى الرغم مما يشوب هذه الرموز من غيوم ومعان
مستترة ، الا أنها ترمز الى أشياء خارج العالم الباطنى للشاعر ،
ولذا استطاع بليك في الحالات التى نجح فيها تحويل تاريخ عصره الى
شعر مهيب ، ليس من الشعر الممثل للباطن . هناك آيات قليلة من
« الثورة الفرنسية » ذات روح ممثلة للموضوعات والأحداث الخارجية
يتعلق الاهتمام اليها في شعر شيللى السياسي على الاطلاق .

(هنا استشهد سبنسر بفقرة من قصيدة لبليك) يظهر في هذه
الكتابة كل الخصائص « الفانتازية » لتساويز بليك . ففيها قدرة
خيالية أقوى بكل تأكيد من قدرة شيللى وكيتس . ومع هذا فتمتيز
الصورة بتشخيصها الواقعى . فنحن نشعر أن بليك يكتب من ملك
حقيقى ونبلاء حقيقيين وثورة حقيقية . وبدت التخييلة الرائعة اسببه
برداء ترتديه الأحداث ، وأن كان بليك لم يفقد مطلقا دقته وثوابه
في النظر الى الوقائع . فهو يتجه الى وصف الثورة الفرنسية كما رآها
من لامينث (اسم مكتبة بكامبردج) ويشير الى اللوفر والباستيل
و « نيكو » في جنيف و « ميرابو » . ويتوهج من تخييلاته الشعور
بهية الأشياء حتى تكاد تفقد هويتها ، وإن كانت لا تحولها الى أشباح
ورؤى ذاتية . ونعرض الفقرة التى اقتبسناها حلا للمازق الرومانتيكى .
والحل رؤيا على طريقة الكتاب المقدس للأحداث التى نحا وسطها ،
بعد الربط بينها وبين أعظم تفردات في تاريخ الماضى . ويتمتع بليك
بالاحساس التاريخى لو عنى الاحساس - من ناحية - رؤية صراعات
الانسانية فى الماضى فى جملتها وهى تماود الظهور فى حياة الأحياء
الآن ، ومنازعاتهم بطبيعة الحال ، ما يفترق اليه بليك هو معرفة تفاصيل

الأحداث التي يصفها والتي يتنقل وسطها في سهولة ويسر كطفل مبقري في عالم من المردة المخبولين . على أن هناك لحظات في كتب بليك التنبؤية يشعر فيها المرء بعلامح من الرؤى الشعرية ربما فسرت أجذاب القرن التاسع عشر ورخاءه ومادته وأمانه ، باعتباره حقبة من الأحداث التي تجمع بين الحضارة والجلال ، كأي فصل من تاريخ الإصحاح القديم .

الشاعر الرومانتيكي منفصل من التاريخ ، وينتهي به الأمر إلى احتقاره إياه . فهو بدلا من أن يرى من خلاله ، فإنه يراه سبيلا مؤديا إلى « عالم وهمي موحش » ، وأن كان هذا الحكم لا يعد منصفًا بالنسبة لشيلى . إذ كانت ساحرائه وجنياته والهة مشحونة بالحماس لتغيير المجتمع . على أن جوهر الرومانتيكية ليس الثورة . ولكنه البحث عن تجربة شعرية خالصة . وأعنى بذلك شيئا مختلفا عن التجربة التي تتصف بالشعرية نتيجة لإحكام التعبير عنها على خير حال بوساطة الشعر ، والتجربة الشعرية عند الرومانتيكيين بالأحرى هي ذلك النوع من التجربة الذي يترك في الحياة إحساسا أقرب لذلك الإحساس الذي يعطيه الشعر في الأدب . وكثيرا ما تكون هذه التجربة من التجارب التي لا يستطيع إلا فيما ندر التعبير عنها بالكلمات . فهي تختبئ في ذكريات وردزورث عن قبضته بالطبيعة عندما كان طفلا وراء الكلمات ، وتتجاوزها ، وفي سعى كيتس وراء اللغة من خلال الشعر (طعم الخوخة وعضة الحية الرقطاء والإحساس بالغموض الذي يغمر الشعراء الذين سبقوه) ، وفي بحث شيلى عن امرأة شقيقة لروحه .

إن صح القول بأن الرومانتيكيين كانوا واقعيين في مقاصدهم ، فإن من الواجب الاعتراف بالتدهور الذي لحق الكثيرين منهم . وقام بعض النقاد عن وعي بتحديد كل أحداث سفاح القربى والانحراف والأمراض العصابية التي ظهرت في قصائدهم ، حتى اهتدوا إلى هذه النتيجة . بينما قام نقاد آخرون بإجراء عملية تحليل نفسي لوردزورث وشيلى ، بل ولكيتس . ولو أردنا معرفة اختلافاتهم ، فما علينا إلا أن نذكر أعمال لفيرلين وسوينبرن وفرانسيس طومسون وكوفنترى باتمور وروزنتي على سبيل المثال . ففي شعر هؤلاء الشعراء الآخرين ، فقرات احتوت على إشارات صريحة أو مستترة للشهوة الجنسية ،

عادة من النوع المحشم أو من النوع المفرط في ميوله الاستعراضية . ولا وجود لثل هذا النزق في التعلق بالجسد عند وردزورث وبايرون وشيللى وكيتس . وليس من شك في وجود فقرات من الاحساسى الشهوانى عند بايرون وكيتس . وعند وردزورث ، احساسات جنسية رفيعة ، تظهر بين الفينة والأخرى . وعند شيللى ، يبين وجود تماثل عاطفى بين الروحانية واللقاء الجنى . الدافع الجنى اذن أمر معترف به ويتحول الى رؤى روحانية في الشعر الرومانتيكى . وعلى ذلك فمن واجبا اذا عثرنا على أمثلة لسفاح القربى والانحراف ، اعادة التأمل قبل استخلاص ان هذه الأشياء انعكاسات في شعرهم لعادات حقيرة أو رغبات شريرة . ولا أعنى بذلك القول بعدم وجود دلائل مرضية عند شيللى ، ولكن ما أعنيه هو وجوب عدم استنتاجنا وجود تناظر بين ما يبدو انحرافا في شعره وبين خصال منحرفة في خلقه . واعتقد ان مثل هذا التناظر لو وجد فانه سيتمثل في صورة لا إرادية متسلطة تنكشف واضحة كما هو الحال في أعمال سوينبون . كلا ان الحاح شيللى (وبايرون أيضا في هذه المسألة) في ذكر سفاح القربى لم يكن اسقاطا لرغباتهم الشهوانية في شعرهم ، كما انه لم يعن الدموة للذيلة . انها طريقة لتأكيد ما قاما به في شعرهما من خلق لعالم مثالى لا تنطبق عليه قواعد العالم الواقعى . وفى هذا تأكيد لسيادة الروح على الجسد من خلال شعرهما ، حيث يرادف اللقاء الجماعى لجسدى الأخ والأخت ، اللقاء الروحى بينهما . ان ما يحاول شيللى الدموة له ليس عالما متدهورا ، بل عالما متحررا من كل ما تمليه الاخلاقيات والحياة الواقعية المعتادة . وعلى هذا فينبى عند التحدث عن الرومانتيكيين الا يتركز الكلام على مرضهم النفسى ، وانحرافهم ، الذى يفترض كشفهم عنه في بعض تعالدهم ، وانما على اتجاههم نحو الاخلاقيات . ليست الحركة الرومانتيكية بالحركة الدالة على « الاضمحلال » وان كانت تبدو غير خلقية لمن يتمسكون بالاخلاق ، لأنها تسمى لتخييل عالم لا وجود فيه للاخلاقيات في العلاقات الشخصية بين الكائنات البشرية ، والجرائم الوحيدة جرائم عامة . وأخيرا فلقد دعت الرومانتيكية أيضا الى تحرر الروح من الجسد من طريق الشعر ، وبدا لها ذلك أمرا يسيرا . لذا آمن الرومانتيكيون (شيللى وبايرون وكيتس) بأنه لو ركز العالم اهتمامه على الرؤى الرومانتيكية ، لاختفى كل ما يشبه المسافة الانسانية .

أكرر ما أسلفت من أن ثمة جوانب مريضة عند هؤلاء الشعراء ربما طرب نقاد معينون بالتقاطها وتصنيفها ، وإن كان من غير اليسوز تسمية رؤياهم الشعرية في جعلتها بالسليحة أو غير السليمة ، وبالتدهورة أو غير التدهورة ، فهذه الألفاظ في غير محلها ، لأن الرومانتيكية ليست بأى حال بالمذهب الذى يمثل مثل واحد . فلا يصح القول بأن الرومانتيكية تمثل اللاشعور أو الشعور على السواء . فهى بعيدة الانفصال عن السيرالية مثل بعدها عن الواقعية و « الواقعية الاجتماعية » هدفها خلق عالم مثالى اعتمادا على النشاط الخلاق للخيال . والسمة المميزة لهذا العالم هو ما فيه من اندفاع وعناد ومدى تصور الشاعر نفسه له كشيء شخصى منفصل عن الواقع الفعلى ، متسام عن الطبيعة ، أو عن السلطة الإنسانية ، أو أى مذهب من الفكر المتوافق .



... تمثل الروح الرومانتيكية احساسا بالفراغ والانفصال عن الله والمجتمع والبحث عن احساس ليس مجرد شاعرى ولكنه يتجاوز الشاعرية ، ولا يستطيع اطلاقا التعبير عنه كاملا برسالة الكلمات . وتنطير هذه الروح بمجرد حدوث دراية بمظاهر الأشياء الصلبة والخارجية (باعتبارها شيئا مختلفا عن الروحى والباطنى) ، أو الاحساس بالاستفراق فى أحداث الحياة اليومية أو فى غابة جمالية يمكن نبينها من خلال الشكل الذى قد يكون فى ذاته رغم كل المظاهر رومانتيكية . وهكذا لا يتصف الرومانتيكيون أنفسهم بالرومانتيكية الا من حين لآخر ، فكيتس فى قصائده الأخيرة الى فانى براون قد رأى نفسه فى حضرة واقع أبعد من عالم لا يمتدى فيه الى أى اكتمال الا فى الخيال . واكتشف وردزورث خلال الحروب النابليونية شعوره بالتعاطف الكامل على الشاعر التحذقة للصحافة الانجليزية المحافظة ، ونحلت اشعاره الى التضرع ، وبدت موضوعيته زائفة ، وفيها ادراك حق الوسائل والغايات الخاصة بالصراع ضد نابليون ، بالإضافة الى الدعاية النقدية لعيوب النظام الانجليزى والسلوك الانجليزى . ولم يد فيها سوى ملامح راهنة من الفناء . واستطاع شيللى وكولريدج تجميد روحهما الرومانتيكية ، بعد تحليهما بالشاعر السامية السائدة . وعندما كتب تيسون « ماربانا » و « غنائيات الأميرة » وقصائد عديدة أخرى ، على الطريقة الرومانتيكية ، حال ما حققته جماليات

هذه القصائد من نجاح دون تامل المتذوقين للتجربة الرومانتيكية الكامنة وراء الشعر . هذه الأشعار تتميز بصلابتها واكتمالها . فهي جواهر بدبعية الصقل ، وإن كانت رومانتيكيته مجرد روح معينة ووسيلة بعد استبعاد الغاية ، والقمة الرأسية في انجاز الشكل . لاشك أن العصر الفيكتوري بتأثير استغراقه الى حد كبير في ماديته قد دفع الشعراء الى عدم الرضا والانعزال عن المجتمع ، وهما امران يؤديان الى استمرار بقاء الدافع الرومانتيكي . وفي حالة اميلي برونتي الفريدة وحدها يحس المرء بهذا الانعزال وهذا الابتعاد عن الواقع ، وبذلك التجربة الخفية التي يتعلم التعبير عنها ، والتي تؤدي الى خلق جمال يائس في الفراغ الرومانتيكي الفسيح .

رينيه ويليك

« معنى الرومانتيكية » في تاريخ الأدب

١

تعرضت كلمتا « رومانتيكية » و « رومانتيكى » لهجوم زهء وقت طويل . وفي بحث معروف (١) قال لوفجوى بطريقة مقنعة : « لقد أصبحت كلمة رومانتيكى تعنى العديد من الأشياء ، بحيث أصبحت في ذاتها لا تعنى شيئا . فهي لم تعد قادرة على الإشارة الى أى شيء محدد » . ورأى لوفجوى لعلاج « هذا الخزي في تاريخ الأدب والنقد » ، أن يبين « أن الرومانتيكية لا تكاد تشترك الا قليلا بين كل بلد وبلد آخر ، لأن الواقع أن هناك كثرة من الرومانتيكيات ، التي ربما اعتمدت على مركبات فكرية مختلفة » . كما سلم « بأنه قد يكون هناك قاسم مشترك أعظم بينها جميعا » . ولكن لو سلمنا بصحة ذلك فينبغي أن يلاحظ أنه لم يعرض هذا العامل المشترك بصورة واضحة قط . وفضلا عن ذلك ، فيعتقد لوفجوى « أن الأفكار الرومانتيكية كانت غير متجانسة الى حد بعيد ومستقلة منطقيا ، وأحيانا متعارضة أساسا بعضها مع بعض في متضمناتها » .

Comparative Literature

ص ١ - ٢٣ ، ص ١٤٧ - ١٧٢ من كتاب

(الجزء الأول) (١٩٤٩) .

On the Discrimination of Romanticisms

(١) انظر كتاب لوفجوى

ودارج أيضا صفحات هذا الكتاب (ص ٧٥ - ٩٠) .

في مدى ما أعرفه ، لم يرضخ لهذا التحدى إطلاقاً أولئك الذين مازالوا يعتبرون المصطلح نافعا ، فمازالوا يتحدون عن وجود حركة رومانتيكية موحدة . ومع أن لوفجوي قد ذكر تحفظات ، وتراجع بعض الشيء أمام النظرة القديمة ، إلا أن أثره قد أصبح نافعا - فيما يبدو - وبخاصة بين الباحثين الأمريكيين ، بحيث استطاع القول أن فكرته قد توطدت ورسخت . واثني أنوي أن أبين أنه لا وجود لأساس لهذه النزعة الاسمية المتطرفة ، ولا لاشترائك الحركات الرومانتيكية الأساسية في وحدة من النظريات والفلسفات والأسلوب . كما أن هذه الأشياء بدورها تؤلف مجموعة من الابتكار ، كل منها منضمن في الآخر .

حاولت في موضع آخر ، الدفاع نظريا عن فكرة التقسيم الى عصور ، والمهمة التي تؤديها (٢) . واستخلصت من ذلك أنه من الضروري ألا تنصور أسماء هذه العصور كالفاظ لغوية تعنتية أو معاني ميتافيزيقية ، بل كاسماء دالة على انساق من « المعايير » التي « تسود » الأدب ، في فترة معينة من التاريخ . وكلمة « معايير » من المصطلحات المناسبة للدلالة على الأصول والموضوعات والفلسفات والأساليب ، وغير ذلك من المصطلحات . أما كلمة « تسود » فتعني شيوع مجموعة من المعايير يمكن مقارنتها بمجموعة أخرى سادت في الماضي . ومن الواجب ألا نتصور كلمة « يسود » بالمعنى الإحصائي ، لاذ أنه من المستطاع أن تنصور موقفا استمرت المعايير القديمة تسود فيه وأمكن احتسابها ، بينما قام كتاب من ذوي الأهمية الفنية بنطق الأصول الجديدة ، أو استعمالها . ومن هنا يبدو مستحيلا لي تجنب مشكلة التفرؤم في تاريخ الأدب ، مع ما قد تلقاه فيها من حرج . ولا يلزم أن يتوافر للمصطلحات الأدبية في أي عصر القدرة على الإشارة الى شيء كائن عند المؤرخ الأدبي الحديث . ولا غبار إطلاقا على استعمال مصطلحي (الرنيسانس - النهضة) و « باروك » ، رغم أن الكلمتين قد ادخلنا على اللأفة بعد قرون من الأحداث التي تشير إليها . فلما لا ننسى أن تاريخ النقد الأدبي بمصطلحاته وشعاراته يزود المؤرخ الحديث بمفاتيح هامة ، لأنه يبين مقدار الوعي الذاتي عند الفنانين أنفسهم . وربما أثر هذا التاريخ تأثيرا عميقا على ممارسة الكتابة ،

English Institute (٢) مقال العصور والحركات في تاريخ الأدب في مجلة
The Theory of Literature (١٩٤٠) ص ٧٣ - ٩٣ - وفي كتاب
Annal - إ.ك. مع أوستين وارن ونخامة ، ص ٢٧ وما بعدها .

وان كانت هذه مسألة ينبغي تقريرها بعد بحث كل حالة على انفراد .
فلقد مرت مصور تميز فيها الوعي اللداني بالخطاطة ، وهناك عصور
أخرى تظف فيها الوعي النظري كثيرا عن الممارسة ، بل وتصارع
مهما .

وفي حالة الرومانتيكية ، تتسم مشكلة المصطلح ، وانتشاره
وتوطده بتعمدها بصفة خاصة ، لأن المصطلح معاصر ، او يكاد يكون
معاصرا للظاهرة موضع الوصف . ويدل استعمال هذا المصطلح على
الدراية بحدوث بعض تغيرات معينة ، وان كان لا يستبعد ان تكون هذه
اللدانية قد وجدت بغير وجود الكلمات ، او ان تكون هذه الكلمات
قد استحدثت قبل حدوث التغيرات الفعلية ، اى على شكل برنامج
او تعبير عن رغبة او حث على التغيير . والموقف يختلف من بلد لآخر .
على أن هذا لن يعد بطبيعة الحال برهانا على حدوث اى اختلافات
جوهرية في الظواهر التى تشير اليها المصطلحات .



(تتبع هنا وبايك التطور التاريخي لمعنى الرومانتيكية في ألمانيا
وفرنسا وغيرهما من البلدان الأوروبية في أواخر القرن الثامن عشر
وأوائل القرن التاسع عشر فبين متى وصف عمل من أعمال الأدب
لأول مرة « بالرومانتيكية » ، وما هى أعمال الأدب التى وصفت بهذا
الاسم ، ومتى ظهر التباين بين « كلاسيكى ورومانتيكى » ، ومتى أشار
أحد الكتاب المعاصرين الى نفسه لأول مرة باسم رومانتيكى ، ومتى
استعمل مصطلح رومانتيكية لأول مرة في هذه البلدان) .

أرجأنا الى الخاتمة الكلام عن القصة الانجليزية التى مرت
بتطور غير عادى . بعد وارثون ، بدأت في إنجلترا دراسة مستفيضة
للمروانات الوسيطة و « الرويات الرومانتيكية » . بيد انه لا وجود
لأى مثل دال على الكلام عن الكلاسيكية والرومانتيكية جنبا الى جنب ،
أو على أية دراية بإمكان تسمية الأدب الجديد الذى استعمل
« الحكايات الغنائية » بالرومانتيكى . ووصف سكوت في الطبعة التى
نشرها لسيرتريسترام روايته بأنها أول رومانس كلاسيكى انجليزى .
ويعد مقال جون فورستر عن استعمال صفة رومانتيكى (*) مجرد حديث

(*) On the Application of the Epithet Romantic

(+) Lyrical Ballads

عادى من العلاقة بين الخيال والحكم ، وان كان قد خلا من اية إشارة الى اى اصل ادبى خلاف رومانسات الغرومية .

ظهرت التفرقة بين كلاسيكى ورومانتيكى لأول مرة في انجلترا في محاضرات كولريديج التى القاها سنة ١٨١١ ، وهى متأثرة بكل وضوح بشليجل . اذ كانت التفرقة مرتبطة بالتفرقة بين الكيان العضوى والتكوين الآلى ، وبين خصائص التصوير وخصائص النحت ، مما يدل على شدة التمسك بالعبارات التى وضعها شليجل (٣) . . على أن هذه المحاضرات لم تنشر حينئذ . وهكذا لم تنتشر التفرقة في انجلترا الا من طريق مدام دى ستايل . فبفضلها عرف شليجل وزيموندى في انجلترا ، ونشر « عن الألمان » لأول مرة في انجلترا وظهرت معه في نفس الوقت تقريبا ترجمة انجليزية للكتاب . واعاد مقالا لسير جيمس ماكنوتش ووليم تايلور - من نوروبش - ذكر التفرقة بين الكلاسيكى والرومانتيكى ، وتحدث تايلور عن شليجل ، واعترف بدين مدام دى ستايل له (٤) ، وصحب شليجل مدام دى ستايل الى انجلترا سنة ١٨١٤ ، ولاقت الترجمة الفرنسية للمحاضرات في المجلة الفصلية (٥) ترحيبا وتنويها رقيقا . ونشر (١٨١٥) جون بلاك ، وهو صحفى من ادنبره ترجمته الانجليزية ، ولاقى هذا الكتاب أيضا ترحابا

-
- (٢) انظر الى Shakespearean Criticism
توماس ديزود (الجزء الأول ١٩٦ - ١٩٨) ، والجزء الثانى (٢٦٥) ، والى
Miscellaneous Criticism
من جيمس توماس ديزود أيضا (١٩٣٦) ص ٧ ،
ص ١٤٨ . وذكر كولريديج نفسه ياله تلقى نسخة من محاضرات شليجل في
١٢ ديسمبر ١٨١١ - راجع رسائل كولريديج غير المنشورة ، نشرها الايرل جريجور
(لندن ١٩٣٢) الجزء الثانى ٦١ - ٦٧ . ومخطوطة لهنرى كراب روبنسون (نحو
١٨٠٣) ، وتحليل كانط للجمال ، وهو موجود الآن في مكتبة وليم بلندن ، ويحتوى
على التفرقة بين كلاسيكى ورومانتيكى . راجع أيضا ص ١٥٨ من كتابى
Immanuel Kant in England (١٩٣١) .
(٤) ص ١٩٨ - ٢٢٨ من مجلة Edinburgh Review
للجلد Monthly Review
الثانى والعشرون (أكتوبر سنة ١٨١٢) وكذلك مجلة
المجلد الثانى والسبعون (١٨١٣) ص ٤٢١ - ٤٢٦ ، والمجلد الثالث والسبعون
(١٨١٤) ص ٦٢ - ٦٨ ، ص ٣٥٢ - ٣٦٥ ، وولفت بوجه خاص لصفحة ٣٦٤ .
(٥) ص ٣٥٥ - ٤٠٩ من مجلة Quarterly Review
(المجلد
الستون) في يناير ١٨١٤ ، وأنا لا أعرف المؤلف ، فهو لم يذكر ضمن قائمة كتاب
Gentleman's Magazines
(١٨٤٤) أو في مقال جراهام :
Tory Criticism في Quarterly Review (١٩٢١) .

عظيما ، واعدادت بعض المقالات ذكر نفرة شليجل ، مع الافاضة ، كمقال هازليت على سبيل المثال (٦) . واستفاد هازليت بتفرقة شليجل ، وباراته التي ابداهما عن جوانب عديدة من شكسبير ، كما استشهد بها . وكذلك فعل ناثان دريك في كتابه عن شكسبير (١٨١٧) وسكوت أيضا في مقال عن الدراما (١٨١٩) وفي المجلة الأدبية : « أولر » (١٨٢٠) ، التي احتوت على ترجمة لمقال شليجل القديم عن روميو وجولييت . ولا داعي لتكرار التنويه بمدى استفادة كولريديج بنليجل في محاضراته التي ألقاها بعد نشر الترجمة الانجليزية .

يبدو ان الانطباع السائد من قلة الدراية بالتفرقة بين الكلاسيكية والرومانتيكية في انجلترا غير صحيح (٧) . فلقد نوقش هذا الاختلاف في مقال عن الشعر (١٨١٩) لتوماس كامبل ، وان كان كامبل قد رأى دفاع شليجل عن ابتعاد شكسبير عن المألوف على الطريقة الرومانتيكية ، شديد النزوع نحو الرومانتيكية في نظره . واثني سيرادجرتون بريديجيس (*) تثناء ملحوظا على الشعر الرومانتيكي الوسيط ، وما انتقل منه الى تاسو وأروستو ، وفيه تباين مع الشعر الكلاسيكي المجرد في القرن الثامن عشر (٨) . ونحن لا نعثر على أكثر من استعمالات عملية قليلة لهذين المصطلحين في ذلك العهد . اذ يقول صويل سنجر في مقدمته لتكلم مارلو (*) ان موسيوس أكثر كلاسيكية، اما هانت فأكثر رومانتيكية « ودافع عن المغالاة عند مارلو التي ربما أثارت سخرية النقاد الفرنسيين » أما هنا فقد ولى عهدا ، والفضل لللسان وللأخوين شليجل على رأسهم : اذ بدأت تسيطر علينا طريقة فلسفية أصح في الحكم (٩) وحاول دى كوينسى (١٨٣٥) معتمدا على

(٦) Edinburgh Magazine في فبراير ١٨١٦ ، وأعيد نشره في الأعمال الكاملة الجزء السادس عشر ص ٥٧ - ٩٩ .

(٧) هناك أمثلة أخرى في كتاب هربرت وايزنجر English Treatment of the Classical & Romantic Problem الجزء السابع (١٩٢٦)

ص ٤٧٧ - ٤٨٨ .

Gnomica and Sylvan

(*) كتاب

(٨) المبدان الصادران في ٢٠ ابريل سنة ١٨١٩ ، ٢٣ أكتوبر سنة ١٨١٨ .
Hero & Leander في (*)

(٩) لندن سنة ١٨٢١ ، ص ٥٧ من المقدمة .

بيان القسمة الثنائية ، محاولة أكثر احكاما وأصاله ، بان ركز على دور المسيحية واختلاف النظرة الى الموت ، وان كانت حتى كل هذه الآراء مستمدة من الألمان (١٠) .

على ان علينا أن نؤكد ان احدا من الشعراء الانجليز لم يعترف بأنه من الرومانتيكيين ، أو يدرك الصلة بين هذه الماجلات وبين عصره وبلده .

(وأتسار ويليك هنا الى انه رغم معرفة كولريديج وهازليت وبايرون على سبيل المثال بمحاضرات شليجل ، الا أنهم لم يظهروا اى وعى بأنفسهم « كرومانتيكيين » وجاء الاستعمال العللى لكلمة رومانتيكى للدلالة على الأدب الانجليزى فى بداية القرن التاسع عشر متأخرا ، وكذلك المصطلحات الانجليزية : a romantic أو romanticist أو romanticism ، وحتى حينئذ كان يجيء ذكر هذه الكلمات فى معرض الكلام عن الأدب الأوربى . وهناك استثناءات قليلة - انظر ص ١٦ من مقال ويليك - وان كان الجانب الأكبر من الدلائل يبين ان) :

من غير المستطاع التوفيق بين تاريخ الكلمة وبدء استعمالها ، وبين استعمالات المؤرخ الحديث الذى يرى نفسه مضطرا الى اتباع معالم محددة فى تاريخه ، لا تستند الى مبررات من الأحوال الفعلية للمراجع الأدبية موضع البحث . فلقد حدثت التغيرات الكبرى مستقلة عن تقديم هذين المصطلحين ، اما قبلهما أو بعدهما ، ولم تحدث فى نفس الوقت إلا فيما ندر .

ومن ناحية أخرى ، يبدو لى الاستدلال المؤلف المستخلص من :فحص تاريخ الكلمتين ، بأنهما قد استعملتا للدلالة على معنيين متعارضين ، مبالغ فيه ... وعلى الجملة ، فلم يكن هناك فى الواقع أية اساءة لفهم معنى « الرومانتيكية » كصفة جديدة للشعر المتعارض مع شعر الكلاسيكية الجديدة ، والمستلهم والمؤلف على غرار العصور الوسطى وعصر النهضة ...

(١٠) هناك مناقشة وافية فى طبعة سكوت لسويت وظهرت فى مجلة

Edinburgh Review

فى سبتمبر ١٨١٦ .

Contributions to Edinburgh Review

انظر

الطبعة الثانية - لندن ١٨٤٦ - الجزء الأول - ١٥٨ - ١٦٠ .

ينبغي ألا تحدث أية مفالة في استعمال كلمتي رومانتيكي ورومانتيكية ... وأدرك الكتاب الإنجليزي يوضح منذ أمد بعيد وجود حركة توجه إلى رفض المذاهب النقدية للقرن الثامن عشر ، وأساليبه في ممارسة الشعر . ولهذه الحركة وحدة ، ونظائر في القارة الأوربية ، وبخاصة في ألمانيا . وبغير كلمة « رومانتيكية » ، يمكننا تتبع ما حدث في عهد قصير من انتقال من النصور الأقدم لتاريخ الشعر الإنجليزي كتاريخ لتقدم مطرد من وولر وذهام إلى درايدن وبوب (واستمر هذا الرأي متبعاً في كتاب حياة الشعر لجونسون) إلى النظرة المعارضة لسوني (١٨٠٧) ، وفيها وصف العهد الذي انقضى من أيام دريدان إلى بوب بأنه العصر المظلم في الشعر الإنجليزي . وبدأ الإصلاح بطومسون والأخوين وارثون (جوزيف ونوماس) وكانت نقطة التحول هي مختارات التراث (*) لبريسي أعظم حدث أدبي في الحقبة المذكورة . وبعد ذلك بأمَد قصير ، ظهر لنا في كتاب وليمة الشعراء (**) من صنع لي هانت (١٨١٤) الرأي القائل بأن وردزورث كان « قادراً على اتخاذ الصدارة في عصر عظيم جديد من الشعر . والواقع أنني لا أنكر أنه كذلك بالفعل ، أي أعظم شاعر في الحاضر » . وفي حاشية وردزورث لطبعة ١٨١٠ من قصائده ، تكررت مرة أخرى الإشادة بدور « كتاب مختارات التراث » « لبريسي » فقد ساعد على تحرير شعر العصر تحريراً مطلقاً . وفي سنة ١٨١٦ ، اعترف لورد جفري « بهبوط روح عهد الملكة آن تدريجياً عن المكانة السامية التي تمتعت بها بلا منافس جانباً كبيراً من القرن » واعترف اللورد جيفري برد الثورة الحالية في الأدب إلى « الثورة الفرنسية وعبقورية بيرك وتأثير الأدب الجديد في ألمانيا الذي يعد بكل وضوح أصل مدرسة « شعراء البحيرات » (١١) في الأدب . وفي كتاب ناتان وريك عن شكسبير (١٨١٧) اعترف بدور إعادة إحياء الشعر الإليزابيثي « وقال : « لقد ارتد العديد من شعرائنا بقدر كبير إلى المدرسة القديمة » . وفي محاضرات هازليت عن الشعراء الإنجليزي (١٨١٨) جرى حديث واضح عن العصر الجديد الذي ساد

Reliques (★)

Feast of the Poets (★★)

Edinburgh Review

(١١) عرض لطبعة سكوت لسويت في مجلة

في سبتمبر ١٨١٦ . انظر إلى مقالات في مجلة أدبيرة الجزء الأول - الطبعة الثانية
بلندن من ١٥٨ - ١٦١ .

وردنورث ، وعن مصاصره المأخوذة عن الثورة الفرنسية والأدب الألماني ، ومعارضته للقواعد الآلية عند اتباع بوب والمدرسة الفرنسية القديمة في الشعر . وأدرك مقال في « مجلة بلاكوود » العلاقة بين ما حدث من تغير عظيم في ذوح الشعر الانجليزى وبين إعادة الاحياء الاليزابثى « على كل بلد الرجوع الى روحها القديمة . ولا اختلاف بين الروح الحية الخلاقة في الأدب وبين روحه القومية » . ورجع سكوت الى شليجل على نطاق واسع ، ووصف التفيرات الكبرى « بانها قلب للأسس رأسا على عقب » ، وترجع الى الألمان ، ودعمت اليها الحاجة بعد استهلاك الأنماط الفرنسية . وأوضح كارلايل صراحة في مقدمته للمختارات من لودفيج تيك التماثل بين الانجليز والألمان :

« من غير المستطاع أيضا القول بان التغير قد بدا بشلر وجوته ، لأنه تغير لم ينشأ عند أفراد فحسب ، وإنما في الأحوال العالمية ، ولا يخص ألمانيا وحدها ، ولكنه يخص أوروبا . وعلى سبيل المثال من ذا الذى لم يرفع في الثلاثين السنة الأخيرة صوتيه بين ظهرائنا جهرا غالبا في الثناء على شكسبير والطبيعة ، ولم يقبح في النوق الفرنسى والفلسفة الفرنسية ؟ من ذا الذى لم يسمع عن أمجاد الأدب الانجليزى العريق وخضب عصر الملكة اليزابث وجلب عصر الملكة آن ، ولم يتساءل عن مدى تجتعب بوب بالشاعرية ؟ وبرزت روح مماثلة في فرنسا ذاتها بعد ان كان هذا البلد قد أوسد أبوابه في وجه كل تأثير خارجي ، وبدأت الشكوك تثار حول كورنى و (الوحدات الثلاث) . والظاهر ان الدائرة الآن في إنجلترا ، والمبتدئة في فرنسا قد قاربت في ألمانيا الاكتمال » (١٤) .

كل هذا صحيح الى حد كبير ، بل ويصلح للتطبيق حتى على العهد الحاضر ، وأخطأ الشكاك المحدثون بتناسيه .

السنة الرابعة	Blackwood's Magazine	مجلة (١٣)
في مقال من المراما نشرت في الموسوعة البريطانية الجزء الثالث	Miscellaneous Prose Works	(١٨١٦) - وفي
ادبيرة (١٨٢٤)		الجزء السادس ص ٣٨٠
	Miscellaneous	(١٤) من ٢٢٦ في
الجزء الأول تحت عنوان	German Romance	(لندن ١٨١٠)

وأشاد سكوت أيضا في فصل من فصول مراجعته (*) بدود بيرسي والألمان في إعادة الأحياء .

« بدا منذ عهد مسحيق يرجع الى سنة ١٧٨٨ ادخال نوع جديد من الأدب في البلاد ... حيثلذ سمع عن ألمانيا لأول مرة كمصدر لاسلوب في الشعر والأدب أقرب شيها بالشعر والأدب الانجليزيين منه بالمدارس الفرنسية والاسبانية والاطالية » .

وتحدث سكوت عن محاضرة لهنرى ماكنزى عرف فيها المستمعون « انتماء اللوق الذى كان يتحكم في طريقة التأليف في ألمانيا الى نوع متألف تقريبا مع الانجليز كلفتهم » . وتعلم سكوت الألمانية من الدكتور فبيليش الذى قام فيما بعد بشرح كانط بالانجليزية . غير انه ، وتمشيا مع ما ذكره سكوت كان م.ج. لويس هو أول من حاول ادخال شيء شبيه باللوق الألمانى في التأليف الانجليزى (١٥) .

لا يستبعد ان يكون أكثر هذه الأقوال ذيوفا بين القراء هو ما قاله ماكولى عند عرضة لكتيب « حياة بايرون » لمور . ووصف في هذا الكتاب العصر ما بين ١٧٥٠ ، ١٧٨٠ بأنه « أكثر اجزاء تاريخنا الأدبى انارة للأسف » . وأرجع التغير بوجه خاص الى إعادة احياء شكسبير والحكايات الفنتائية وتزييفات شاترتون وكاوبر . وأشيد بوجه خاص ببايرون وسكوت ، وأهم من ذلك ، فقد أدرك ماكولى :

« على الرغم من ازدياد بايرون الدائم للمستمر وردزورث ، إلا أنه قد قام - ربما دون أن يشعر - بدور الوسيط في تعريف المستر وردزورث للجمهور الفغبرة .. وأنشأ اللورد بايرون ما يصح وصفه « بمدرسة الجيمرات » في الأغراب وما قاله المستر وردزورث بلفة الأبراج العاجية ، قاله اللورد بايرون بلفة أبناء الدنيا » (١٦) .

Essays on Imitations of the Ancient Ballads

(★)

Minstrelsy of the Scottich Border

(١٥) في طبعة جديدة لكتاب

(١٨٣٠) تحت اشراف هنترسون (نيويورك ١٩٢١) . انظر ص ٥٢٥ - ٥٦٥ ،

Kant in England

وشخاصة ص ٥٦٩ ، ٥٥٠ فيما يتعلق بفيليش انظر الى كتابى

(١٩٢١) ص ١١ - ١٥ .

Edinburgh Magazine

من مجلة

أعيد طبعها في

Critical & Historical Essays

(الجزء الثانى)

(طبعة Everyman)

(٦٢٤ - ٦٢٥) .

وهكذا يكون ماكولى قد اعترف بوجود وحدة للحركة الرومانتيكية الانجليزية قبل ان يكتشف اسما لها .

ووصف جيمس مونتيجمرى في محاضراته عن الأدب العام (١٨٢٣) العصر الذى أعقب كاوبر بالعصر الثالث للأدب الحديث ، وأطلق على سونى ووردزورث وكولريديج اسم « الرواد الثلاثة للأسلوب القائم فى الأدب الانجلىزى ، ان لم يصح وصفهم بمؤنسيه بصفة مطلقة » .

ظهرت اجرا صياغة لتعريف النظرة الجديدة عند سونى ايضا فى « معالم التقدم فى الشعر الانجلىزى من تنوسر الى كلوبر (١٨٢٣) » ووصف هناك عصر ما بين درايدن وبوب بأنه أسوأ عصر للشعر الانجلىزى . « اذ كان عصر بوب عصر الجواهر الزائفة فى الشعر » . و « اذا كان بوب قد أطلق الباب فى وجه الشعر ، فان كاوبر قد أعاد فتحه » . ومن المستطاع مصادفة نفس النظرة ، مع التعبير عنها فى حدة أقل ، بعد أن ازداد شيوعها حتى فى المراجع العامة مثل كتاب تلريخ اللغة والأدب الانجلىزى (١٨٣٦) وفى كتابات دى كوينسى وفى كتاب « الروح الجديدة للعصر » لهورن (١٨٤٤) .

لم يستخدم أى كاتب من هذه الكتب اسم « الرومانتيكية » ، وان كانت كلها قد عرفتنا عن عصر جديد من الشعر له أسلوب جديد متعارض مع أسلوب بوب ، ويختلف التركيز على الأمثلة ، واختيارها ، وان كانوا قد اتفقوا جميعا على القول بأن التأثير الالماني واعادة احياء الحكايات الغنائية والاليزابثيين والثورة الفرنسية ، كانت المؤثرات الحاسمة التى أحدثت التغير . ومجد كل من طومسون وبيرنز وكاوبر وجراى وكولبنز وتشاترتون بوصفهم روادا ، وبيرسى والأخوين وأرتون (جوزيف وتوماس) بوصفهم طليعة هذه الحركة . واعترف بالثاوث ووردزورث وكولريديج وسوئى كمؤسسين . وبيروود الزمن ، اضيف بايرون وشيللى وكيتس بالرغم من حقيقة نبذ هذه الجماعة الجديدة من الشعراء للأسلوب القديم لأسباب سياسية . وغنى عن البيان أن كل ما فعلته أمثال كتب « فيلبس وبيرس » هو انها قد عرضت بطريقة منهجية المستحدثات التى أدخلها المعاصرون ، بل والأنصار القعليون للعصر الجديد من الشعر .

في اعتقادي أن جوهر هذا العرض الصام مازال صحيحا .
ويبدو لي أن من دلائل النظرة الاسمية غير المقبولة ، رفض هذا الرأي
رفضا كاملا ، والاشتراك مع دونالد . سي . كرين في القول « بأن كل
كلام عن الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية في القرن الثامن عشر من
قبل الخرافات » (١٧) . ولا يظهر أن جورج شيربورن قد حقق الكثير
عندما تجنب استخدام المصطلح في الخلاصة الممتازة التي عرض فيها
ما أصبح يسمى بوجه عام بالنزعات الرومانتيكية في القرن الثامن عشر .
إذ أنه قد واجه نفس المشكلات والحقائق بكل وضوح (١٨) .

بطبيعة الحال ، يتحتم الاعتراف بخطأ الكثير من دقائق كتابي
« فيلبس » و « بيرز » ، وعدم مسابقته للعصر . وأدت النظرة الجديدة
إلى نظرية الكلاسيكيين الجدد والتقدير المستحدث لشعر القرن
الثامن عشر - وبخاصة بوب - إلى عكس لأحكام القيم التضخنة في
النظرات الأقدم . وكثيرا ما تعرض المساجلات الرومانتيكية صورة
مشوهة تشويهها كاملا للنظرية الكلاسيكية الجديدة . والظاهر أن بعض
المحدثين من مؤرخي الأدب قد أساءوا فهم ما قصده القرن الثامن عشر
بمصطلحات جوهرية مثل « عقل » و « طبيعة » و « محاكاة » . وأظهرت
الأبحاث أن إعادة أحياء الإليزابيثيين والعصر الوسيط والأدب الشعبي
قد بدأ في عهد قبل العهد الذي زعموه . وكانت الاعتراضات على
المحاكاة المنحطة الكلاسيكيات ، والتشبيث الدقيق بالقواعد أمرا مألوفًا
في النقد الإنجليزي ، حتى في القرن السابع عشر ، كما كان العدد
من الأفكار الرومانتيكية المزعومة عن دور العبقرية والخيال مقبولة إلى
أكبر حد عند أساطين النقاد الكلاسيكيين الجدد . وأيدت الكثير من
الأدلة القول بأن كثيرين من رواد الرومانتيكية كلومسون والأخوين
وأرتون وبيرسى وونج وهمرد قد اشتروا في مسلمات عصرهم ، واعتنقوا
الكثير من المعتقدات الأساسية في النقد الكلاسيكي الجديد ، وبمنعزل
تسميتهم بالثوريين أو « المتوردين » .

نحن نسلم بالكثير من هذه الانتقادات والتصحيحات التي تعرضت
لها النظر الأقدم . وربما انحننا إلى الكلاسيكيين الجدد المحدثين الذين

(١٧) انظر Philological Quarterly المجلد الثاني والعشرون
(١٩٤٣) - ص ١٤٣ . ففيها عرض لقال كيرتس براوفورد وسورات جري براون
(١٨) انظر إلى ص ١٧١ من كتاب A Literary History of England
(تعب اشراف باو A.C. Bough) ١٩٤٨ .

أسفوا لما لحق مذهبهم من انحلال، وابتدال بتأثير الحركة الرومانتيكية. وينبغي الاعتراف أيضا بأن محاولات تصيد العناصر الرومانتيكية في القرن الثامن عشر قد أصبحت لعبة مملة . فلقد حاول - بكثير من الثقة - كتاب مثل « الشعر الانجليزي في القرن الثامن عشر » (١٨٢٤) اثبات وجود أشعار رومانتيكية عند بوب ، وأخبرنا باتريج أن قرابة خمس مجموع أبيات (الويزا الى ابيلار) اما رومانتيكية في ذاتها بما لا يدع مجالا للشك أو رومانتيكية صريحة في اتجاهها . وانتقى آيانا من « الصوف » « الدائر » ووصفها بالرومانتيكية . وثمة أبحاث ألمانية عديدة قسمت نقاد أو شعراء القرن الثامن عشر الى نصفين : نصف كلاسيكي زائف شرير ، ونصف رومانتيكي فاضل (١٩) .

لم يدع أحد اطلاقا أن رواد الرومانتيكية كانوا على دراية بأنهم رواد ، وأن كانت تمهيداتهم للنظرات والأساليب الرومانتيكية بالغة الأهمية ، حتى وأن أمكن بيان حاجة افصاحتهم ، إذا نظر إليها في سياقها الكلى الى تفسير مختلف ، وبأنها كانت مقبولة من وجهة نظر « الكلاسيكية الجديدة » . وكل ما حدث هو تثبيت عصر متأخر بفقرات معينة عند يونج أو هورد أو وارتون لم تكن مقصودة عندهم . ومن حق أى عصر جديد أن ينقب فيما تركه الأقدمون ، بل وانتزاع فقرات من مضمونها . ومن المستطاع اثبات أن نظرية هورد كلها كانت كلاسيكية جديدة ، وهو ما فعله هيوت تروبريدج (٢٠) . ولكن من ناحية تبسيها بعصر جديد ، فإن فقرات قليلة لاغير من « رسائل في الفروسية والرومانس » هي التي يعتد بها ، كقول هورد بضرورة قراءة الـ Fairie Queen ، ونقدها باعتبارها قوطية وليست كلاسيكية ، ودفاعه عن تميز الأساليب القوطية والرويات القوطية على الكلاسيكية . ويعتمد برهان الاعتراض على وجود الرومانتيكية في القرن الثامن عشر على التحامل والاعتقاد بأن معيار الحكم هو مؤلفات الكاتب في جملتها ، بينما تتبع في الأمثلة العديدة التي تظهر باستمرار لتبين أنه يمكن اكتشاف أفكار رومانتيكية مختلفة في القرن السابع عشر أو قبل ذلك.

(١٩) انظر الى كيف اتفاندر Pseudo Klassizitisches und Romanisches in Thomsons Seasons (لايزج ١٩٢٠) .
 وكذلك الى زيجين كريسياني : Samuel Johnson als Kritiker
 im Lichte von Pseudo Klassizismus und Romantik. (لايزج ١٩٢١) .
 (٢٠) الاسقف هورد A Reinterpretation ص ٥٠ - ٤٦ (١٩٤٣) .

الطريقة المضادة - أى النظرة اللدية التى تتجاهل مسألة تركيز الاهتمام على وضع المثل فى جملة والشيوخ . ولقد اتبعت الطريقتان على السواء بالتناوب .

الظاهر أن أفضل مخرج هو القول بأن دارس الأدب « الكلاسيكى الجديد » محق فى رفضه دراسة كل شخصية وفكرة على أنها مجرد تمهيد للرومانتيكية ولاشئ غير ذلك . وإن كان من الواجب ألا نعتقد أن هذا الرفض مساو لفكرة الأعداد لعصر جديد . ومن المستطاع أيضا دراسة العصر الجديد من ناحية ما بقى فيه من معايير كلاسيكية جديدة (٢١) ، وهى وجهة نظر قد تثبت مساعدتها على التنور ، وإن تعلم اعتبار النظريتين متساويتين فى الأهمية . فالزمان ينطلق فى اتجاه ، والبشر يهتم لسبب ما بالأصول أكثر من الاهتمام بالرواسب الباقية . ولنضرب لذلك مثلا : فلو لم يكن هناك أعدادات وارهاصات وتيارات خفية فى القرن الثامن عشر يستطاع تسميتها بالسابقة للرومانتيكية ، سيتحتم علينا - فيما يحتمل - افتراض سقوط وردزورث وكولريدج من السماء ، والاعتقاد بانصاف العصر الكلاسيكى الجديد بصلايته ووحدته وتماسكه وظلوه من أى تشويش ، على نحو لم يعرف من أى عصر ، لا من قبل ، ولا من بعد .

وعرض نورثروب فرأى حلا وسطا هاما (٢٢) . اذ أثبت أن النصف الأول من القرن الثامن عشر كان عصرا جديدا ، لا صلة بينه وبين عصر العقل . أنه عصر كولينز وبرسي وجرى وكاوبر وسمارت وتشاترتون وبرنز وأوشيان والأخوين وارثون وبليك . والفيلسوف الرئيسى لهذا العصر هو بركل ، أما أبرز كتبه فهو مسترن ، وانتهى إلى القول بأن النقاد قد عاملوا عصر بليك معاملة بعيدة عن الانصاف ، فقد نزعوا إلى الاعتقاد بأنه لا يزيد عن مجرد مرحلة انتقال ، لم يزد دور شعرائه عن القيام برد فعل ضد بوب ، أو التمهيد لوردزورث « وتجاهل المستر فرأى لسوء الحظ أن من ساد فلسفة العصر هو هيوم وليس

Letters on Chivalry & Romance

(★)

Philological Quarterly

ذكر هذه الفكرة لويس لاندا فى مجلة

المجلد الثمانى والعشرون (١٩٤٣) ص ١٤٧ . انظر أيضا

La Classicisme de romantiques تأليف بيير مورو (باريس ١٩٣٢) .

Fearful Symmetry : A Study of William Blake

فى كتاب :

(١٩٤٧) . راجع بوجه خاص ص ١٦٧ .

بركلى . كما أن الدكتور جونسون كان حينئذ مازال يتمتع بالحياة والشهرة . نعم لم يكن بليك معروفاً على الإطلاق في عصره ، وليس من شك في أننا نصادف عند توماس هارتون اعتراضاً بالمعايير الكلاسيكية وتقديراً بعيداً عن الجموح للروح القوطية ، لسجوها وسحرها . فلقد اتبع هارتون منهجين في الشعر ، واتبعهما بكل وضوح دون أى شعور بالتناقض (٢٣) . على أن التناقض كان كامناً في الموقف بحدافه ، ومن الصعب إدراك وجوه الاعتراض على تسميته « بالعصر السابق للرومانتيكية » . فمن المستطاع أن نترك أن العصر كان ينه إلى تقوية هذه الميول المشتتة ، وإلى لم شملها ، وأصبح بعض الكتاب ذوى وجوه متعددة . وهكذا فلذا نظر إليهم بمنظار عصر متأخر أمكن وصفهم بكتف ما قبل الرومانتيكية . من الميسور لنا - فيما يبدو - الاستمرار في استعمال مصطلحي « ما قبل الرومانتيكية » و « الرومانتيكية » ، فالصور التي يسودها مذهب من الأفكار والممارسات الشعرية ، تسبقها طلائع مبشرة بها في الأجيال السابقة . وعلى الرغم من أن مصطلحي « رومانتيكي » و « رومانتيكية » قد تأخرا في الظهور : إلا أنهما كانا مفهومين في سائر الانحاء بنفس المعنى على وجه التقريب ، ومازالا نافعين كمصطلحين دالين على نوع الأدب الذى صدر بعد الكلاسيكية الجديدة .

٢

لو تأملنا خصائص الأدب الفعلى الذى اسعى نفسه ، أو سعى بالرومانىكى ... فإتينا سنرى ... حدوث اختلاف عن الكلاسيكيه الجديدة في القرن الثامن عشر في تصورات الشعر وفي الخيال الشاعرى من حيث طبيعته وفاعليته وفي تصور الطبيعة وعلاقتها بالإنسان ، ومن ناحية أساسية في الأسلوب الشاعرى ، نتيجة لاستخدام التخيل والرمزية والأسطورة على نحو ظاهر الاختلاف عن انطريقة المستعملة في الكلاسيكية الجديدة . من الميسور تدعيم هذه النتيجة أو تحويرها ، إذا تركز الانتباه على عناصر أخرى كثيرا ما تكون موضع مناقشة : الدائية والافتتان بالقرون الوسطى والفولكلور ... الخ . وإن كانت

Rise of English Literary History (٢٣) نملة مناقشة لوفى في كتابى
(١٩٤١) ، وعلى الاخص صفحة ١٨٥ - ١٨٦ .

المعايير الثلاثة التالية ينبغي أن تكون مقنعة ، لأن كلا منها قد تركز على ناحية من نواحي ممارسة الأدب : الخيال بالنسبة لنظرة الشعر ، والطبيعة بالنسبة للنظرة الى العالم ، والرمز والأسطورة بالنسبة للأسلوب الشعري .

(انتقل إليك بعد ذلك الى تطبيق هذه المعايير على أدب ألمانيا وفرنسا . وبدأ له الأدب الألماني أوضح مثل مؤيد له . كما بدت له « الحركة الانتخابية »(*) الكاملة في فرنسا ، التي تغلت من جانب على المصادر الألمانية شديدة التأيد لمذهبنا) .

... تتألف من عظماء شعراء الحركة الرومانتيكية الانجليزية مجموعة متماسكة الى درجة لا بأس بها اعتمادا على الاشتراك في النظرة الى الشعر ، واتباع نفس النظرة الى الخيال ونفس النظرة الى الطبيعة والعقل . وهم يشتركون أيضا في الأسلوب الشعري والتخيلة ، والرمزية والأسطورة ، ويختلفون في هذه الناحية عن كل ما سبق ممارسته في القرن الثامن عشر . وبدأ اتجاههم في نظر معاصريهم غامضا لا يكاد يفهم .

والتقارب في النظر الى الخيال بين الشعراء الرومانتيكيين الانجليز لا يكاد يحتاج الى أي برهان . فإليك يرى الطبيعة برمتها مرادفة « للخيال ذاته » ، لأن اسمي ما نهدف اليه هو :

رؤية الصائم في ذرة من الرمال
والسماء في اية زهرة برية
وادراك اللامتناهي في كف يده
والأبدية في ساعة من الساعات

وهكذا لم يعد الخيال مجرد قدرة على الرؤية ، وشيء بين بين ، بين الحس والعقل ، كما كان الحال عند أرسطو أو أديسون ، كما أنه لم يعد يعني حتى قدرة الشاعر على الاختراع ، الذي تصوره هيوم وعدد كبير من أصحاب النظريات في القرن الثامن عشر كقدرة على « الجمع بين الحس الفطري وبين ملكة أحداث التداخي وملكة

Eclecticism (★)

التصور « (٢٤) ولكنه بدأ قدرة خلاقة يستطيع العقل اعتمادا عليها
« استبصار الواقع وأدراك الطبيعة كرمز لشيء كامن وراءها أو بداخلها ،
لا يدرك عادة (٢٥) » وهكذا يعد الخيال أساس رفض بليك لصورة
العالم الآلية ، وأساس نظرية مثالية في المعرفة .

ضياء الشمس عندما تنشره

يعتمد بهلؤه على من يدركه

كما بدأ بطبيعة الحال أساسا لجماليات في تبرير الفن ، والنوع
الذى عرف به في الفن . وتبرر مثل هذه النظرة للخيال تبريرا كافيا
ضرورة الأسطورة والمجاز والرمز كأداة لها .

فكرة الخيال عند وردزورث مماثلة لذلك من أساسها ، وإن كان
قد أكثر من الرجوع الى نظريات القرن الثامن عشر ، ووقف موقفا
وسطا من النزعة الطبيعية (الطبيعية) . ومع هذا فمن غير المستطاع
تفسير وردزورث تفسيراً كاملاً على طريقة هارتلى . فالخيال عنده
« خلاق » واستبصار لطبيعة الواقع . وبدأ يعد المبرر الأساسي للفن .
وبذلك أصبح الشاعر روحا حية « تلمع حياة الأشياء » والخيال أداة
للمعرفة قادرة على تحويل الأشياء والرؤية من خلالها ، حتى ولو لم تكن
أكثر من « زهور وضيفة » أو حصار ذليل أو صبي أبله ، أو مجرد
الطفل « النبى القادر على الرؤية المباركة » .

وتدور « المقدمة » بأسرها حول تاريخ خيال الشاعر الذى وصفه
في فقرة متوسطة من الكتاب الأخير :

اسم آخر للقدرة المطلقه

ولأوضح استبصار العقل في أوسع مداه

وللروح في أسمى أحوالها

ذكر وردزورث في رسالة له الى لاندور : « في الشعر ، ما أثائر
به هو الخيال . فحسب ، أى ما اكتسب بعد معرفة وفيرة ، أو اتجه الى

(٢٤) واجع الوصف الذى جاء مع والتر بيت في كتاب
Romantic (١٩٤٦) ص ١١٢ .
From Classic to Coleridge on Imagination
(٢٥) كتاب ريتشاردز
ص ١٤٥ (١٩٢٥) .

اللامتناهى » بهذا المعنى يكون كل عظماء الشعراء شديدي التدين (٢٦) . لا حاجة للإشارة الى الدور الجوهرى الذى لعبه الخيال فى نظرية « كولريديج والخيال » ، كما قام حديثا وارين بالربط بين النظرية وبين قصيدة البحار العتيق (٢٧) . والفكرة الأساسية « للبيوجرافيا ليتيراريا » عن الخيالى الأولى والثانوى معروفة للغاية ، وليست بحاجة الى استشهد ، ولقد صيغت على غرار شلنج . وعلى الجملة يمكن القول بان نظرية كولريديج وثيقة الاعتماد على الألسان . فتعريفه للخيال بانه « قدرة تشكيلية خلقة » *esemplastic* ترجمة لكلمة *Einbildungskraft* الألمانية المعتمدة على أصل وهى عند الألمان . على ان كولريديج عندما ابتعد عن اللغو التقنى - كما حدث فى انشودة « ثبوت الهمة » (١٨٠٢) ، فإنه قد استمر يتحدث عن « الروح التشكيلية للخيال » ، وعن الخيال « كمثل معتم للخلق » ، لا كل ما نؤمن به عن الخلق ، بل ما نستطيع تصوره عنه » . لو ان كولريديج لم يعرف الألمان ، لما كان من المستبعد ان يأتى بنظرية افلاطونية جديدة مثلما فعل شيللى فى كتابه : « الدفاع عن الشعر » (٢٨) .

يكاد كتاب « الدفاع عن الشعر » لشيللى يتشابه فى نظره العامة مع نظرية كولريديج . فالخيال هو مبدأ « التركيب والتأليف » . وربما أمكن تعريف الشعر بانه « تعبير عن الخيال » . والشاعر « يشارك فى الأبدى واللامتناهى والواحد » ويرفع الشعر انقباذ من « الجمال المختبئ للعالم ويساعد على جعل الأشياء مألوفة لو لم تكن كذلك » . « يحرر الشعر ما هو الهى فى الانسان ويحميه من الهزال » والخيال عند شيللى خللاق ، وخيال الشاعر أداة لمعرفته « الحقيقى » . وقرر شيللى على نحو أكثر تحديدا من أى شاعر انجليزى آخر - ما عدا بليك - بان اللحظة الشاعرية لحظة رؤيا ، والكلمات

(٢٦) تاريخ الرسالة ٢١ يناير ١٨٢٤ ظهرت ضمن رسائل السنوات الأخيرة ، جميعها سيلنكورت (اكسفورد) الجزء الأول ١٢٤ - ١٢٥ .

(٢٧) *The Rime of the Ancient Mariner* - انظر مطيل

هذه الفصيدة فى مقال نورس بيكهام من نحو نظرية للرومانتيكية (ص ٥٠) .

The Defense of Poetry

(٢٨)

ما هي الا « أشباح واهنة » ، والعقل عند الابداع اشبه بقطعة فحم
يخبو وهجها . ونحن نصادف عند نيبلى اشد انفصال متطرف بين
الملكة الشاعرية والارادة والوهى .

وأراء كيتس المتقاربة والمتشابهة في النقاط الأساسية معروفة ،
وان كان قد توافر له (من اثر هازلت) قلدر من المفردات المثيرة ،
اعظم مما توافر لكل من كولريدج وشيللى . وان كان قد قال أيضا :
« ان ما يدركه الخيال كجمال ينبغي أن يكون الحقيقة سواء وجدت
من قبل او لم توجد » . واستخلص كليرنس ثورب بعد تحليل لكل
تعايير كيتس المتناثرة والوثيقة الاتصال بالموضوع : « تلخص قدرة
الخيال الخلاقي فيما يأتى : الرؤية والتوفيق والقدرة على البحث
والتنقيب وعلى التقاط القديم والنفاذ وراء سطحه ، وتحرير الحقيقة
الكامنة هناك ، والبناء من جديد ، وتجسيم عالم مستحدث في بنائه ،
بأشكال مستحبة ذات روح فنية وجمال » (٢٨) . ومن المستطاع أن
نعتبر هذا القول خلاصة لنظريات الخيال عند كل الشعراء
الرومانتيكيين .

غنى من البيان ان مثل هذه النظرية تتضمن نظرية في الواقع ،
وفي الطبيعة بخاصة . وهناك اختلافات فردية بين عظماء الشعراء
الرومانتيكيين حول معنى الطبيعة ، وان كانوا جميعا يشتركون في
الاعتراض على عالم القرن الثامن عشر بصورته الآلية حتى يرفع إعجاب
وردزورث بنيوتن ، واحتفائه به ، في التفسير التقليدي له على أقل
تقدير . تصور كل الشعراء والرومانتيكيون الطبيعة ككل عضوى على
غرار الانسان ، بدلا من تصورهم لها كجمع متناثر من اللرات ، أى
بدت لهم الطبيعة غير منفصلة عن القيم الجمالية ، التى تعد حقيقة
أو ربما أكثر اتصافا بالحقيقة من مجردات العلم .

ويتفرد بليك بموقفه الى حد ما . فلقد امترض بعنف على كونيات
القرن الثامن عشر ، كما تجسمت عند نيوتن .

الله يحفظنا ويحيينا
من آفة رؤية فريضة
ومن اغفاعة نيوتن !

وكتابات بليك حافلة أيضا باتهام لوك وبيكون والمذهب الدرى والمذهب التأليه والدين الطبيعى .. وهلم جرا . ولكنه لا يشارك فى التأليه الرومانتيكى للطبيعة ، وعلق صراحة على مقدمة وردزورث (٢) بقوله « انك لن تدفعنى الى الاعتقاد بمثل هذا الرأى الشبيه بالشئ ولزوم الشئ » . والطبيعة فى نظر بليك تعبر فى كل ناحية عن السقوط . فلقد كشفت عن سقطتها فى حالة الانسان . اذ حدثت سقطة الانسان وخلق العالم الطبيعى فى نفس اللحظة . وفى العصر الذهبى الاثنى ستستعاد الطبيعة (ومعها الانسان) الى مجدها الاكبر . ولا يمد الانسان استمرارا للطبيعة فحسب ، ولكن كلا منهما شعار للآخر .

ما كل ذرة من الرمال :

وكل حجر على الأرض

وكل صخرة وكل جبل

وكل ينبوع وشدير

وكل عشب وشجرة

وكل جبل وتل وأرض وبحر

وغمام وشهب وكوكب

الا انسان يرى من بعيد

ونظير الطبيعة عند ميلتون بوجه خاص كانها جسم الانسان بعد الكشف عن باطنه . فربى الجبال سلسلة متفججة لظهر البيون (او انجلترا فى اللغة القديمة) . ولاشئ يوجد خارج البيون . فالشمس والنجوم والقمر ومركز الأرض وأعماق البحار ، كل هذه الأشياء موجودة داخل روحها وجسمها . وما الزمان ذاته بأكثر من نبضات للشرايين ، والمكان كرات الدم . وحالت هذه الرمزية الوحشية والروح الفظة دون انتشار هذه القصائد الأخيرة على نطاق واسع ، وإن كانت مؤلفات دامون وبرسيغال وشورر وفراى (٢٦) ، قد بينت

Excursions

(★)

(٢٦) كتاب وليم بليك تأليف فوستريدبون (يوسفون ١٩٢٤) . وكتاب William Blake's «Circle of Destiny» (نيويورك ١٩٢٨) وكتاب وليم بليك تأليف مارك شورر : ١٩٤٦ ، وكتاب تودروب فراى Fearful Symmetry, A Study of W. Blake (١٩٤٧) .

ما في ثملات بليك من براعة وتماسك جعلته جديرا باحتلال مكانة بين ابداع نظرة الألمان الى الطبيعة ، مثلما انخرع عن افلاطون في محاوره تيمائوس وعن براسلس (فيلسوف المائى ١٤٩٣ - ١٥٤١) وبوهمة وسوينبورج .

وتحولت صورة الطبيعة عند وردزورث من صورة وحدة الوجود ، وصورة الكائن الحى الى نظرة متوافقة مع المسيحية التقليدية . فالطبيعة حية يملؤها الله ، او روح العالم ، حافلة بالأسرار ، قادرة على التهذيب والتخويف وضبط النعمة . والطبيعة أيضا لغة ونسق من الرموز . فالصخور والجبال والقنوات في ممر « ميملون » .

كلها كائنات من صنع عقل واحد ، وملامح

نفس الحيا ، وكلها ثمرة شجرة واحدة

وشخص في سلسل الرؤيا

واتماط ورموز للأبدية

لو أننا تشككنا في الموضوعية التى نسبها وردزورث لهذه المائى ، لكان معنى هذا أننا نسوء فهم نظريات المعرفة المثالية . فما يظهر من تناقض قد جاء نتيجة للنظرة الديالكتيكية ، ولم يكن مجرد خداع ذاتى ، رغم وجود فقرات كالتى يقال فيها :

..... من ذلك تبين ضرورة اعطائك

ما لا يستطيع الآخرون احلاقا تقبله

ويتحتم على العقل المشاركة ، وتحتم طبيعته أن يكون على هذا النحو :

..... يشهد صوتي

بمعنى براعة تناسب عقلي

مع العالم الخارجى

وكم يتناسب ايضا

العالم الخارجى في براعة مع العقل

**والطبيعة (ولا يمكن ان توصف
بكلمة اقل من ذلك) التى استطاعا
تحقيقها بامتزاجهما بقوة عارمة .**

وانحدار هذه الأفكار من كادورث وشافتسبرى وبركلى وغيرهم
امر لا يخفى . وثمة ارهاصات شعرية معينة لهذه المعانى عند اكينسايد
وكولينز ، ولكن هناك اختلافا . فعند وردزورث ، اقتحمت الشعر
فلسفة طبيعية ونظرة ميتافيزيقية الى الطبيعة وصادفت هناك تعبيرا
فرديا ساميا ، كما ظهر فى وصف الجبال واحضانها والصلابة والرسوخ ،
ومظاهر الطبيعة الأبدية ، بعد الجمع بين هذا الوصف وبين احساس
نابض بلا حقيقة العالم وشبهه بالحلم .

شارك وردزورث صديقه كولريديج فى نظره العامة للطبيعة ،
وبوسعنا فى سهولة ويسر اكتشاف كل المعانى الأساسية عند وردزورث
لدى كولريديج . وربما رجعت صياغتها الى تأثير كولريديج الذى درس
منذ عهد باكر افلاطونى كامبردج ، وبركلى :

. وهل يزيد كل ما فى الطبيعة النابضة

بطواعيته ورحابته عن نفحة من نفحات الفكر

بمثابة روح لكل شيء واله لكل فى نفس الوقت

اللغة الأبدية التى يتفوهها الهك

. رمزية ، وأبجدية جبارة واحدة .

ومن العلاقة بين الذات والموضوع :

نحن نتلقى ، ولكن يا لسمو ما نمنح

فلا حياة للطبيعة الا اعتمادا على وجودنا

هذه اقتباسات من الشعر الباكر . ووضع كولريديج فى أواخر
عهده فلسفة محكمة للطبيعة ، اعتمدت بشدة على شلنج والفلسفة
الطبيعة لستيفنس المتأثرة بمذهب وحدة الوجود ، وفسرت الطبيعة
تفسيرا متوافقا مع تقدم الانسان نحو الوعى الذاتى . واستغرق

كولريدج في كل التأملات المعاصرة للكيمياء والطبيعة (الكهرياء
والمغناطيسية) واتبع موقفا اقرب الى المذهب الحيوى ، والى وحدة
الروح في العالم .

وتغلغل في معانى شيللى ، بل وتخيلاته ايضا اصداء من هذا
العلم المعاصر . فثمة اشارات عديدة في شعره لنظريات الكيمياء
والمغناطيسية ، كما جاءت عند ارازموس داروين وهمفري دافى . ولكن
بوجه عام يستطاع القول بان شيللى قد ردد اساسا ما قاله وردزورث
وكولريدج عن « روح الطبيعة » . فهناك نفس النظرة الى حيوية
الطبيعة ، واستمرارها في الانسان ، ولغتها الرمزية ، وهناك ايضا فكرة
التعاون والتفاعل بين الذات والموضوع (*) :

عالم الأشياء السرمدي

الذى ينساب خلال الروح بامواجه السريعة المتقلبة ،
فهو طورا يبدو مفككا ، ومتالحقا في طور آخر ،
تارة يعكس الكتابة وتارة اخرى يصفى بريقا على فكر
الانسان

الذى يستمد صفاته من ينابيع خفية .

ويتزود بنغم لا يرجع اليه وحده

يبدو هذا الكلام كأنه يقول : لاشيء خارج عقل الانسان ، حتى
وان كانت اللكة التى تتقبل تيار الوعى اضخم بكثير من القدرة الخلاقة
الدقيقة للروح .

عقلى ، عقلى الانسانى الذى يتقبل بسلبية

انطباعات سريرة

ويتفاعل تفاعلا لا ينقطع

مع عالم الأشياء الصافية المحيطة به

هنا نصادف رغم التركيز على سلبية العقل نظرة واضحة دالة على الأخل والعطاء والتفاعل بين أسسه الخلاقة والأسس الانفعالية البحتة . تصور شيللى الطبيعة كظاهرة واحدة منسابة ، وآثر التفتى بالسحب والماء على التفتى بالجبال أو أرواح البقاع المنعزلة ، كما فعل وردزورث . على أنه لم يتوقف بطبيعة الحال عند الطبيعة ، ولكنه اتجه الى البحث عما وراءها من وحدة :

الحياة كقبة من زجاج متعدد الألوان

تلون أشعة الأبدية البيضاء .

في أسمى حالات النشوة ، تختفى كل فرديات وجزيئات بفعل التآلف العظيم للعالم . ولكن عند شيللى - بخلاف بليك ووردزورث الذى كان يتأمل حياة الأشياء بهدوء - يتحلل المثال نفسه ويتلثم صوته ، وتتحول النشوة العظمى الى فقدان كامل للشخصية ، والى أداة للموت والدمار .

وتظهر النظرة الرومانتيكية للطبيعة عند كيتس في صورة مخففة وحسب ، وإن كان من العسير أن ننكر على الشاعر صاحب « انديمون » أو « انشودة البلبل » علاقته الرقيقة بالطبيعة واساطير الطبيعة عند القدامى . وأشار هايبريون (١٨٢٠) إشارة غامضة الى النزعة التطورية المتفائلة مثلما حدث في حديث أوقيانوس (*) الى اقارانه الطيتان :

اتنا نسقط بالطبع بفعل قوانين الطبيعة

لا بفصل القوة

وكما انكم لستم بأول القوى ،

كذلك لستم بأخرها

وهكذا ففي اعقابنا ، سيخطو كمال جديد

قمن القوانين الأبدية

أن يكون الأول في الجمال أولا في القوة .

(*) شخصية اسطورية افرقية لابن اورانوس (السماء) وبي (الارض) ، وإيو جميع الأنهار . وهو عند هوميروس النهر المحيط بالعالم كله . ومن اسمه أخذت كلمة Ocean الإنجليزية بمعنى المحيط .

على أن كيتس كان أقل تأثرا بالنظرة الرومانتيكية الى الطبيعة ،
ويحتمل أن يرجع ذلك الى أنه كان طبيبا .

وتظهر النظرة - وإن كان ذلك على وجه مناسب لمتنقى الحال
فحسب - عند بايرون الذى لا يتشارك فى النظرة الرومانتيكية الى
الخيال . وهى موجودة على الأخص فى الكانتو الثالث من تشايلد هارولد
(١٨١٨) التى كتبت فى جنيف عندما كان شيللى دائم المرافقة له .

**لا احيا فى نفسى ، ولكننى اصبحت
جزءا لما يحيط بى . وما الجبال الشاهقة
عندى باكثر من شعور .**

ويتحدث بايرون :

**عن الشعور الالامتهامى الذى يشعر به
فى الوحدة ، عندما تكون لقل وحدة
حينئذ تتفاعل الحقيقة مع كياننا ،
وتنقيها من أوصال النفس ،**

ولكن بايرون كان بوجه عام من المؤلفين الذين يؤمنون بمالم
ينبع القوانين الالوية لنيوتن . وكان دائم المقارنة بين أهواء الانسان
وتعاسته ، وبين جمال الطبيعة وسكبتها وعدم مبالاتها . ونعرف بايرون
أهوال عزلة الانسان ، وأهوال خواء المكان . ولا يقر رفض كونيات
القرن الثامن عشر رفضا أساسيا ، أو الشعور بالاتصال بالكون ،
أو بالقرابة به ، كما فعل عظماء الشعراء الرومانتيكيين .

لهذه النظرة الى طبيعة الخيال الشاعرى والعالم نتائج واضحة
على ممارسة الشعر . فكل عظماء الشعراء الرومانتيكيين من الشعراء
المؤنسين بالأساطير ومن الرمزيين . ويتحتم فهم ممارستهم على ضوء
محاولتهم تقديم تفسير أسطورى شامل للعالم % الذى يحمل الشاعر
مفتاحه . وبدأ معاصرو بليك هذا الاحياء الذى يمكن ادراكه حتى من
اهتمامهم بسبنسر وحلم ليلة صيف والعاصفة وشياطين وسحرة بيرنز
واهتمام كولينز بخزعبلات اعلى استكندا وفرط تقدير الشاعر لها ،
وفى أساطير الشمال المزيفة عند جراى وفى تنقيب جاكوب بريانت
وادوارد داڤنيز فى الماضى البعيد ، على أن اول شاعر انجليزى خلق
أساطير جديدة على نطاق واسع هو بليك .

وأساطير بليك لا هي كلاسيكية ولا هي مسيحية ، رغم ما استوعبته من عناصر عديدة من ميلتون والكتاب المقدس . وهي مفتونة على نحو غامض ببعض الأساطير الكلتية (الدرويدية) ، أو ببعض الاسماء الكلتية بمعنى أصح ، وإن كانت أساسا ابتداء أصيلا - ولعله أصيل جدا - يحاول تقديم صورة للكون ورؤيا له مما وفلسفة التاريخ وسيكلوجية ، ورؤيا سياسية وأخلاقية ، كما تأكد حديثا . وتميزت حتى أبسط « أغاني البراءة » و « أغاني الحكمة » بتشبعها برموز بليك . وتحتاج آخر قصائده كقصيدة اورشليم الى جهد لتفسيرها ، ربما بدا غير متناسب مع ما يعود علينا من متعة جمالية . على أن فودزروب فرأى قد بين بكل تأكيد ، وعلى نحو مقنع ، كيف كان بليك مفكرا أصيلا فلذا ، له معتقدات في دورات الحضارة ونظريات ميتافيزيقية في الزمان ، وخواطر عن انتشار انماط الأساطير والشعائر في المجتمعات البدائية - ربما كثر الخط بينها وبين افكار الهواة البعيدة من الجدية ، وإن كان من المستبعد أن تبدو غامضة في العصر الذي هل لتوينبي أو دون والذي وضع الأنثروبولوجيا الحديثة .

ويبدو وردزورث لأول وهلة أكثر الشعراء الرومانتيكيين ابتعاداً عن الرمزية والأساطير . ولقد بدا لجوزفين ميلو (*) أنه أول مثل للشاعر الذي حدد الانفعالات وقسمها الى انواع . على أن وردزورث قد ركز على التخيلية في نظره ، كما أنه لا يعد بأي حال عديم الاكتراث بالأسطورة . وله دور هام في الاهتمام المستحدث بالأساطير الإغريقية ، المفسرة بطريقة « الاحيائية » . وتضمنت بعض أعماله (*) تمجيذا للإشارات الواهنة للخلود التي قد تدل عليها عادة القاء اليونانيين لخصل الشعر في مياه النهر . واتجه وردزورث في اخريات أيامه الى الأساطير الكلاسيكية في « لاؤدوميا » و « أنشودة ليقوريس » وهما من القصائد التي دافع وردزورث عنها أيضا لتضمنها مادة « ربما بدت متجاوبة مع العاطفة الحقبة » .

ولكن أهم من ذلك ، عدم ظو شعره من الرموز ، فهو مشبع بها . ولقد بين كلينث بروكس بصورة مقنعة كيف اعتمدت أنشودة التلميح على مجاز ذي معنيين متضادين للنور ، وكيف تشبعت حتى

Wordsworth & the Vocabulary of Emotion

(*) في دراستها

The World is too much for us

(*) كما حدث في

Excursion

والكتاب الرابع من

قصيدة « على جسر وستمنستر » بالمعاني المجازية . وربما اعتبرت « الظبي الأبيض في رايلستون » رمزية بالفعل ، على نحو قريب من روح المصور الوسطى (لأن الظبي أشبه بحيوان في حالة توحش) وإن كانت حتى هذه المقطوعة الأخيرة قد حاولت أن تبدي كيف حاول ورنذورث تجاوز عالم الحكاية والوصف وعالم الكلام عن العواطف وحالات العقل وتحليلها .

تحتل الرمزية عند كولريديج مكانة أساسية . إذ يتحدث الفنان البنا عن طريق الرمز ، والطبيعة لغة رمزية ، والفارق بين الرمز والاستعارة التمثيلية (**) عند كولريديج مرتبط بالفارق بين الخيال والوهم (الذى يمكن من بعض نواح وصفه بأنه نظرية في التخيلية) ، وبين العبقرية والوهبة ، والعقل و « الفهم » وفي مناقشة متأخرة عرف كولريديج الاستعارة التمثيلية بأنها ترجمة الأفكار المجردة الى لغة الصورة وبأنها لا تزيد في ذاتها عن شيء منتزع من الموضوعات المحسوسة . ومن جهة أخرى ، يتميز الرمز بشغافيته للخاص من خلال الفردى ، وللأبدى من خلال العارض ، وللكل من العام . وملكة الرمز هى الخيال . واستهجن كولريديج في العديد من التعابير الباكراة القول بتشابه الأساطير الكلاسيكية مع الأساطير المسيحية . ولكنه تحول فيما بعد الى الاهتمام بالأساطير اليونانية ، بعد أن أعاد تفسيرها بلغة الرمز . وكتب مقطوعة شريفة بعنوان « عن بروميثيوس لاسخيلوس » سنة ١٨٢٥ ، اعتمدت على بحث لشلنج بعنوان « الألوهية » (٣) (١٨١٥) .

والشعر العظيم الباكر لكولريديج رمزى بكل تأكيد من اوله لآخره . وقدم وارين حديثا تفسيرا « للبحار العتيق » ذهب في تحليله للدقائق بعيدا . ولكنه كان مقنعا في الفكرة العامة التى اتبعها عندما اعتقد ان القصيدة برمتها تدور حول فكرة العشاء الربانى وقداسة الطبيعة وكل الكائنات الطبيعية واعتمادها على رموز ضوء القمر وضوء الشمس والرياح والمطر .

وأما ان شيللى من الرمزيين والأسطوريين ، فامر لا يحتمل اى خلاف . ولا يقتصر الامر على أن شعره يتصف بحدائره بالمجاز .

Über die Gottheiten von Samothrae

(★)

في الإلجيزية ، وسيجب شرحها في السياق . و.ك.ك.

(★★)

بيان اختلافها عن « الرمز » .

اذ كان يتوق لخلق أسطورة جديدة يبين فيها تحرر الأرض ، وتعتمد اعتمادا متحررا على المواد الكلاسيكية ، كما حدث على سبيل المثال في « برومئوس محطم القيود » (١٨٢٠) ، « وساحرة اطلس » « واثنوس » (١٨٢١) . ومن المسور للغاية اساءة تفسير هذه القصيدة الأخيرة ، لو اعتبرت مأساة باستورالية على غرار قصائد توجع الشاعر الصقلي « بيون » والشاعر الباستورالي السيراكوزي « موشوس » . ويتخلل شعر شيللى نسق متوافق من الرموز المتكررة : النسر والحية (وثمة أمثلة سابقة لذلك عند الفنوصيين) والماعبد والأبراج والغارب والقناة والكهف ، والقناع بطبيعة الحال ، والقبّة ذات الزجاج المتعدد الألوان وشعاع الأبدية الأبيض :

الموت هو القناع الذى يسميه الأحياء بالحياة

ويرفع عندما ينامون *

تتخذ النشوة عند شيللى نغمة نشاز محمومة . اذ ينقطع الصوت في أعلى ذروته ، عندما يفشى عليه وهو يصيح : « أشعر باغماء ، انساقط ، أسقط فوق أشواك الحياة ، أنزف دما » . وربما رغب شيللى منا التماسى على حدود الفردية ، والاستغراق في شيء شبيه بالنيرفانا . ويفسر هذا التلهف للوحدة أيضا خاصة سائدة في أسلوبه . فما يناظر « التآلف التماسى » ومزج المعانى المختلفة عند شيللى هو تقلّله السريعة ، وقدرته على المزج بين الانفعالات ، والتنقل من السرور الى الألم ومن الحزن الى الفرح .

وكيتس من أرباب الأساطير أيضا . و « أندريومونه » و « هابريون » شاهدان بليغان على ذلك . وتعاود الظهور عند كيتس رموز القمر والنوم والمعبود والليل . والأناشيد العظيمة ليست مجرد سلاسل من الصور ، ولكنها « تكوينات رمزية » يحاول فيها الشاعر عرض الصراع بين الفنان والمجتمع وبين الزمان والأبدية .

من المستطاع أيضا تفسير بايرون على هذا النحو ، كما بين ويلسون ثابت مع بعض المبالغة (*) . ويظهر ذلك في ماتفريد (١٨١٧) وقاويل والسماء والأرض ، بل وفي « ساردونا بالوس » (١٨٢١) لم يقتصر هذا

العصر على عظماء الشعراء . اذ كتب صوفي ملاحظته : « طلابا » و « مادوك » (١٨٠٥) و « لعنة كيهاما » (١٨١٠) على موضوعات اسطورية مأخوذة عن ويلز القديمة والهند القديمة . . واشتهر توماس مور عندما قدم زيف مظاهر الشر في لولا روح (١٨١٧) . وتأثر كيتس بكتاب « بسيك » للمسر تاي . و آخرها نشر كارلايل سنة ١٨٢١ كتاب « سارتور ريزاتوس » من فلسفة الملائس . ومهما كان مستوى التعمق ، فلقد انتشر الرجوع الى المعاني الاسطورية في الشعر ، وقد كادت ننسى في القرن الثامن عشر . فلم يكن « بوب » قادرا على اكثر من تخيل بعض الآلات الغريبة « كالسيلفيس » ، وآخر تتأوب شبه جاد الليل في نهاية كتابه عن « المتبلدين » (*) .



اننى على وعى تام بانحدار مجموعات الأفكار الثلاث التى انتقيتها من معتقدات سبق ظهورها فى التاريخ ، قبل عصر التنوير ، وفى تيارات فكرية متوارية فى القرن الثامن عشر . اذ تنحدر فكرة الطبيعة العضوية من الافلاطونية الجديدة ، كما جاءت عند جواردانو برونو وبوهمة وافلاطونى كامبردج وبعض ففرات من شافيتسرى . ولعكرة الخيال كشيء خلاق والشعر كنبوءة اسلاف مماثلة . والنظرة الرمزية بل والاسطورية شائعة فى التاريخ ، على سبيل المثال فى العصر الباروكى وفنه الرمزى ، ونظرته للطبيعة كرموز هيروغليفية كتب على الانسان والشعراء بخاصة فك طلاسمها . وتعد الرومانتيكية بمعنى ما امادة احياء لشيء قديم ، ولكنه اعادة احياء مع اختلاف ، بعد ترجمة هذه الافكار الى مصطلحات مقبولة عند اناس مروا بتجربة عصر التنوير . ربما كان من المسير التفرقة فى وضوح بين الرمز الرومانتيكى ورمز الباروك وبين نظرة الرومانتيكى الى الطبيعة والخيال ونظرة انصار الفيلسوف الالمانى بوهمة اليهما . غير انه بالنسبة لغايتنا ، يكفينا فقط معرفة الاختلاف بين الرمز عند بوب والرمز عند شيللى . ومن المستطاع تحديد هذا الاختلاف . اذ ان الانتقال من نوع التخيلات

The Structure of Romantic
The Age of Johnson : Essay

(*) راجع مقال وسمات المتأخرة
Nature Imagery
فى كتاب
Presented to C.B. Tinker

(١٩٤٩) ص ٢٩١ - ٢٠٢ . ولقد

آخر صدوره بحيث تملأ قسمته فى هذه المختارات ، وهو يبرز برهاني بكل تأكيد .
Dunciad (★★)

والرموز المستعملة عند بوب الى تلك التي استعملها شيللى من الوقائع
المموسة في التاريخ . ومن العسير - فيما يبدو - ان نفكر ان ما يواجهنا
هو نفس الحقيقة عند الاشارة الى الاختلاف بين لسنج ونوفاليس ،
أو بين فولتر وفكتور هوجو .

قال لوفجوى ان « الأفكار الجديدة في العصر كانت غير متجانسة
الى حد كبير . فهي مستقلة منطقيا ، وأحيانا تتناقض بعضها مع بعض
في متضمناتها بصورة أساسية » (*) ولو رجعنا الى برهاننا سيتضح
ان في هذا الرأي خطأ . فعلى العكس ثمة تماسك عميق وتأثير متبادل
بين نظرة الرومانتيكى الى الطبيعة ونظرتها الى الخيال والرمز . وبغير مثل
هذه النظرة الى الطبيعة ، لن يمكننا الايمان بأهمية الرمز والأسطورة ،
وبغير الرمز والأسطورة ، سيفتقر الشاعر الى أدوات استبصار
الحقيقة التي يدعيها . وبغير هذه النظرة الى المعرفة التي تؤمن بقدرة
العقل الانسانى الخلاق ، لن تكون هناك طبيعة حية ورمزية حقّة .
لعل منا من لا يستطيع قبول هذه النظرة الى العالم - فقلائل منا
لا يستطيعون قبولها حرفيا ، الا أنه من واجبنا ان نسلم بتماسكها
ونكاملها .

علينا اذن وصف الرومانتيكية بأنها حركة ... واحدة . ويوسعنا
ان نصف بزوغها البطيء خلال القرن الثامن عشر ، وان نتامله ، بل
وان نسمى هذا البروز لو اردنا « بما قبل الرومانتيكية » . واضح
ان هناك بعض مذاهب من الأفكار والممارسات العملية تسيطر على
العصور المختلفة ، ولا يخفى ان لهذه الأفكار بشائر مهد لها ، ورواسب
تبقى بعدها . ويبدو لى ان اغفال هذه المشكلات بسبب صعوبات
المصطلحات مساو لاغفال المهمة الأساسية لتاريخ الأدب . واذا لم
يقنع تاريخ الأدب بالاستمرار في المزج المعتاد الغريب بين السيرة
والبيولوجرافيا والمختارات والنقد العاطفى الموهوش ، فان عليه ان يدرس
اتجاه الأدب في جملته . ولن يتحقق ذلك الا بتتبع تسلسل العصور
وبزوغ الأصول والمعايير ، وتحليلها . وينطى مصطلح الرومانتيكية
كل هذه الجوانب . وفي ظنى ان هذا هو احسن دفاع عنه .

(*) مقال The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas

في مجلة Journal of History

المجلد الثاني (١٩٤١) ص ٣٦١ .

نورس بيگهام

نحو نظرية للرومانتيكية

هل لنا أن نمتدى الى نظرية للرومانتيكية ؟ . وعندى أنه يمكننا أن نحقق هذا الرجاء . ولكن وقبل أن أمضى في حديثى ، على أن أوضح ما أنا مقبل عليه في هذا الحديث فإن لدى فرضا أريد أن أبسطه .

وأقول قبل كل شيء انه على الرغم من أن كلمة « رومانتيكية » تشير الى جمع من المعانى ، إلا انها تعنى بوجه خاص مسألتين أوليتين :

١ - ميزة عامة دائمة للعقل والفن والشخصية ، وجدت في كل العصور والحضارات .

٢ - حركة تاريخية مميزة في الفن والفكر حدثت في أوروبا وأمريكا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر . ولن أعنى بغير ثانى هذين المعنيين . وربما كان هناك اتصال بينهما ، وإن كنت أشك في ذلك . على أى حال ، أن كل ما أنوى قوله يخص الرومانتيكية كواقعة تاريخية فقط .

كثيراً ما يعتقد أن الرومانتيكية بهذا المعنى التاريخى ، أى كثورة في الفن والفكر ، مجرد تعبير عن أصادة توجبه عام للحياة الأوروبية

من ص ٥ - ١٣ PMIA. ء LKVI (١٩٥١) . ولقد راجع بيگهام
بعض تفاصيل من رايه الذى يمكن الاطلاع عليه في الفصل الخامس
Toward a Theory of Romanticism
Studies وظهر ذلك في كتاب
in Romanticism
الجزء الأول (١٩٦٢) .

التي احتوت أيضا على ثورة سياسية وثورة صناعية ، بل وعدة ثورات أخرى . ولعل هناك الى حد ما اتصالا بين ثورة الفكر والفنون والثورات المعاصرة التي حدثت في ميادين أخرى من النشاط الانساني ، وان كنت أعتقد بالنسبة لموضوع بحثي ، أنه من الحكمة فصل رومانتيكية الفكر والفن عن هذه الثورات الأخرى . وكما تنبعت صعوبة من أعظم الصعوبات التي تواجهنا ، من افتراض وجود هوية بين الرومانتيكية بمعناها العام والرومانتيكية بمعناها التاريخي ، كذلك ينبعث قدر كبير من المصاعب التي تواجهنا عند بحث الرومانتيكية كحدث تاريخي من الزعم بوجود هوية بينها وبين باقى الثورات المعاصرة . فلنبدأ أولا بعزل الرومانتيكية كحدث تاريخي في الفكر والفن قبل تناول هذه الواقعة ومتابعة البحث عن طبيعة تاريخها . وعلى هذا فأننى أرى أنه من الأحكم في الحاضر ان نكتفى بالاعتقاد بأن الرومانتيكية كانت إحدى السبل المسورة حينئذ لاعاقبة او مؤازرة حركة الإصلاح السياسى في بداية القرن التاسع عشر ، أكثر من الاعتقاد بأن الرومانتيكية، والرغبة في الإصلاح السياسى وما تحقق منه جزئيا ، شئ واحد .

وأعود فأسأل ، بعد مراعاة هذين الفارقين ، هل تأمل في الحصول على نظرية للرومانتيكية بمعناها التاريخي في الفكر والفن ؟ . ينبغى أن تكون مثل هذه النظرية قادرة على النجاح في اختبارين :

أولا - لابد أن تبين هذه النظرية أن وردزورث وبايرون وجوته وشاتوبريان قد اشتركوا جميعا في حركة أدبية أوربية عامة ، كان لها نظير فيما عرف في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر من موسيقى ونصوير وفن عمارة وفلسفة ولاهوت وعلم .

ثانيا - ينبغى أن تساعدنا هذه النظرية على التغلغل في أعماق المنجزات الفردية للأدب والفن والفكر ، أى تكون قادرة لا على مجرد تعريفنا بوجود أعمال فنية حتى نتمكن من تصنيفها فحسب ، بل تكون قادرة على تزويدنا بمفتاح للمنجزات المختلفة ، حتى نستطيع النفاذ في أصول كيانها الفكرى والجمالى . فهل تأمل في الحصول على مثل هذه النظرية ؟ وهل نجرؤ على مثل هذا الأمل ؟ . أحجب عن هذا السؤال بالاجلب ، وأشعر ان هذه الاجابة في متناول أيدينا . ولن يبقى بعد ذلك غير خطوة أو خطوتين ، بهدهما سيتسنى لنا حل هذه المشكلة الأدبية المحيرة الى أبعد حد .

.... في اعتقادي ان أحدث محاولة لتناول المشكلة ، وأفضل هذه المحاولات حتى الآن - وان لم تكن وافية غاية الوفاء ، كما اعتقد - قد ظهرت في بحثين لرئيسه ويليك بعنوان معنى الرومانتيكية ، نشرتا سنة ١٩٤٩ في أول ميحثين من ابحاث الأدب المعاصر (راجع صفحات (٢٧٩ - ٢٠٨) . فهناك قدم ويليك ثلاثة معايير للرومانتيكية ، ربط فيها بين الخيال والنظرة الى الشعر ، وبين التصور العضوي للطبيعة والنظرة للعالم ، وبين الرمز والأسطورة وأسلوب الشعر .

واعتقد أن ويليك قد نجح في توطيد ثلاثة اشياء في بحثه :

اولا - وجود حركة أوربية في الفكر والفن ذات خصائص معينة : فكرية وفنية ، انها الحركة التي تعرف بحق باسم الرومانتيكية .

ثانيا - ان المشتركين في هذه الحركة كانوا على وعى بأهميتهم التاريخية والثورية .

ثالثا - السبب الرئيسي للشك في أمريكا في نظرية الرومانتيكية هو مقال لوفجوى الشهير « عن التفرقة بين الرومانتيكيات - ١٩٢٤ » (راجع صفحات ٧٥ - ٩٠) . وفيه أشار لوفجوى الى ان المصطلح يستعمل على انحاء متنوعة مفرقة ، وانه من غير المستطاع ان ننزع نضورا مشتركا من هذه المعاني كلها . والحق انه يبدو لي ان نمو الشك في اية نتائج راسخة خاصة بالرومانتيكية ، قد بدا - أو على أقل تقدير قد بدا يبدو قويا للغاية وسائدا في نهاية المطاف - بعد نشر هذا المقال . وندد ويليك بما سماه مقالة لوفجوى في اتباع الاسمية والشك « ورفض الرضا عنها . كما وصف ويليك أيضا بنفس النوع من الاسمية والتشكيكية مقال لوفجوى ١٩٤١ بعنوان : « معنى الرومانتيكية عند مؤرخي الفكر » (١) . وفيه قدم لوفجوى المعايير الثلاثة للرومانتيكية ، او بالأحرى الأسس الأساسية الثلاثة للرومانتيكية ، « على انها غير متجانسة ومستقلة منطقيا بعضها عن بعض ، وأحيانا متناقضة في متضمناتها من الناحية الجوهرية » هذه

(١) عنوان المقال The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas
J.H.I. انظر الى
• (٢٧٨ - ٢٢٧)

الأفكار هي « العضوية » و « الدينامية » و « التنوعية » . على أن
ويليك عندما ناقش مقال لوفجوى سنة ١٩٤١ ، قد وقع في ظنى في
خطا . فالظاهر انه قد خلط بين طابع المقالين ، لأنه — كما يبدو —
قد نسى ما جاء في الفصول الثلاثة الأخيرة من كتاب « السلطة الكبرى
للوجود » (١٩٣٦) (٢) .

كتاب لوفجوى العظيم من معالم البحث العلمى ، ومن دلائل
المقدرة العلمية أيضا . فهو من الكتب التى اعتمد عليها عدد غير قليل
من انفع الأبحاث العلمية في عصرنا ، ولا تختلف فائدته للمدرس الذى
يستعين به بدكاء من فائدته للباحث . وانه لمن المتوقع بعد
خمس وعشرين سنة ، أن يرى الباحثون في الأدب في نثر « السلسلة
الكبرى للوجود » نقطة تحول في تقدم البحث الأدبى ، بفضل ما كان
له من قيمة مذهلة في تنويرنا ، وتمريفنا بجوانب غير معروفة في أدب
القرون ١٦ ، ١٧ ، ١٨ . غير انه بقدر ما أعلم ، لم يستفد تقريرا
بالفصول الثلاثة الأخيرة وبالفصلين الآخرين بخاصة ، في تفسير
الرومانتيكية ومنجزاتها . وانه لموقف غريب ، إذ أن هذه الفصول
تحتوى على أسس لنظرية في الرومانتيكية ، فيها كل المقومات الضرورية
لمثل هذه النظرية ، أى أنها قادرة على تحديد العلاقة بين المؤلفات
والمؤلفين ، مع القاء ضوء على الأعمال الفنية ، والنفاذ في أصنافها حتى
تظهر لنا في أوضح صورة ممكنة .

عندما تجاهل ويليك ، في بحثيه ، كتاب « السلسلة الكبرى
للوجود » للوفجوى ، فإنه قد استنتج وجود نفس نوع الشك في
كلا مقالى لوفجوى (١٩٢٤ — ١٩٤١) . والواقع أن لوفجوى قد
أجلب في كتاب « السلسلة الكبرى للوجود » على ما قاله في ١٩٢٤ .
وبغير أسهل في ذكر الواقعة ، استطاع لوفجوى في المحاضرات التى
اعتمد عليها الكتاب والتى أقيمت ١٩٣٣ و ١٩٣٤ ، القيام بالشئ الذى

(٢) يرجع خطأ ويليك ، أو الخلط الظاهرى عند ويليك ، الى استنتاجه
« أن الرومانتيكيات التى سجلت عنها لوفجوى سنة ١٩٢٤ هي بمبناها الأفكار الرومانتيكية
التي وصفها سنة ١٩٤١ بأنها غير متجانسة ومنفصلة منطقيا ، وأحيانا متناقضة مخ
بعضها البعض » أساسا في متفنتاتها . وبعد أن قرأت مقال ١٩٤١ ، فسرت المثنى
الأجر على انه يفل على العضوية والدينامية والتنوعية . انظر فيما بعد القسم
الثانى . وهذه الأخطاء ليست رومانتيكيات ١٩٢٤ . راجع الفقرة الأولى من مقال
« معنى الرومانتيكية في تاريخ الأدب » (٢ ملحق) .

ذكر سنة ١٩٢٤ أنه لن يستطيع القيام به . وباختصار ذكر لوفجوى ببساطة سنة ١٩٣٦ ان الرومانتيكية الأدبية مظهر لتغير طرا على طريقة تفكير الأوربي بعد أن استمر يفكر منذ عهد أفلاطون تبعا لطريقة واحدة في الفكر ، معتمدة على محاولة للتوفيق بين فكرتين عميقتي الاختلاف عن طبيعة الواقع ، كلاهما منبعت من أفلاطون . وذكر لوفجوى أيضا ان الفكر الغربى في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر قد اتبع اتجاهها بعيد الاختلاف مثلما حدث للفن في الغرب . وفوق كل ذلك ، قال ان الاختلاف في طريقة عمل العقل كان لتغير عميق حدث في تاريخ الفكر الغربى ، وتضمن بالتبعية تغيرا عميقا مماثلا في أساليب الفن الأوربي وموضوعاته .

١

ما أود ان افعله فيما تبقى من هذا البحث :

اولا - توضيح دلالة الأفكار الجديدة التى ظهرت في نهاية القرن الثامن عشر ، والتوفيق بين ما قاله ويليكم وما قاله لوفجوى ، والتوفيق بين لوفجوى ونفسه ، وبيان صحة معتقدات معينة من الرومانتيكية سبق أن ذكرتها .

ثانيا - أن اضيف شيئا ما الى نظريتى لوفجوى وويليك : اضافة اعتقد انها ستساعد الى حد بعيد على توضيح مشكلة أساسية ، فلما تنبه اليها لوفجوى ، ولم يستطع ويليكم التوفيق في حلها .

ربما بدا من غير الضروري في هذه المجلة تلخيص ما عناه كتاب « السلسلة الكبرى للوجود » . وان كنت اميل الى رد المصانئ المتضمنة في الكتاب الى ما اعتقد أنه جوهرها . ويمكن القول باختصار بان التحول الذى صادفه الفكر الأوربي كان تحولا من تصور الكون كآلة ساكنة الى تصويره ككائن حي دينامي . ويقصد بالسكون انه من المستطاع ادراك كل إمكانات الواقع منذ بداية الأشياء أو انها كانت كامنة من البداية . وتنظم هذه الإمكانيات في مجموعات كاملة وفي نظام هرمى « ابتداء من الله الى العدم ، بما في ذلك الإمكانيات الأدبية من الملحمة الى الأنشودة الهوراسية ، او الليريكية . اما المقصود بالآلية فهو ان الكون آلة متحركة مكتملة تشبه عادة الساعة ! والآلة هي التشبيه الشائع في هذه الميتافيزيقا) . ويكاد يتساوى في أهميته مع

هذه التصورات تصور « الأطرادية » الكامنة في كل من السكون والآلة ، حتى اذا انفصلا كما يحدث غالبا . وبذلك أصبح كل شيء يحدثه التغير ، يتصور كجزء يتناسب مع الآلة الدائرة بصورة كاملة بالفعل . فكل الأشياء متوافقة مع أنماط مثالية في عقل الله ، أو الأساس اللامادي للظواهر .

قصارى القول انك اذا تصورت العالم كآلة كاملة الانتظام ، فانك ستعتقد ان اى نقص قد تلاحظه انما يرجع الى اشياء لا تفهمها ، وسيبدو لك كل شيء في العالم متناسبا على خير وجه مع هذه الآلة . وسوف تعتقد في وجود قوانين ثابتة تنحكم في تكون كل جزء جديد من هذه الآلة ، وتضمن سدا حاجاتها . وعلى الرغم من قيامك بالحكم على نجاح اى شيء فردى تبعا لقدرته على التوافق مع ما تقوم به الآلة ، وشعورك بالارتياح ، ووقوعك في نقائض من جراء ذلك ، مثلما فعل بوب عندما جعل هذه النقائض في مقاله عن الانسان اساسا لسخرياته ، الا ان شعورك بالتناقض سيختفى مؤقتا اما بتأثير فكرة الخطيئة الأولى ، لو كنت من المسيحيين المتشددين ، أو بتأثير ايمانك بفساد الحضارة لو كنت من المؤلفين أو العاطفيين . ولا يعنى هذا أن بين الرأيين اختلافا كبيرا . اما القيم التى تؤمن بها في هذه الحالة فهى الكمال واللاتغير والأطراد والعقلانية .

على أن هذه المبتازة السائدة العارمة التى تحكمتم بصورة خطيرة في أفكار الناس منذ عهد افلاطون قد تداعت بسبب نقائضها الداخلية في أواخر القرن الثامن عشر ، أو تداعت في نظر بعض الناس على أقل تقدير . وعند أغلب الناس ، ظلت أساسا خفيا لا يدرك أعظم قيمهم الفكرية والأخلاقية والاجتماعية والجمالية والدينية . أما في نظر أرباب العقليات الموهبة الدقيقة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فانها لم تعد صالحة للبقاء . وثمة أسباب كثيرة في تعطيل ما حدث . والسبب الأساسى هو استنفاد غايات كل متضمناتها ، التى بدت مجردة وكشفت عن كل نقائضها ، وأصبح من المحال الاعتماد عليها في تفسير فكرة الشر في الاخلاق . وازداد اتجاه المفكرين شيئا فشيئا الى التنقيب عن مذهب جديد لتفسير طبيعة الواقع وواجبات الانسان .

وسوف اغفل الكلام عن كيفية تطور الفكرة الجديدة . فلقد اغفاني لوفجوى عن ذلك بعد تحديده خطوطها الأساسية على نحو رائع ، وعرضه الدقائق في السياق بثبات ورسوخ . وما اتوى القيام به

بدلا من ذلك هو تقديم الفكرة الجديدة في أبعد صورها تطرفا . ولنبدا الكلام من صورة الحالة الجديدة التي لم تعد نتبه الآلة ، ولكنها أصبحت تشبه الكيان العضوى ، أو الشجرة على سبيل المثال . والشجرة مثل حسن ، وتكشف دراسة أدب القرن التاسع عشر ، من تزار مستمر للاستنهاد بها . وهكذا أصبحت الفكرة الجديدة دالة على معنى الكيان العضوى ، وأول خاصة له هو أنه ليس بالشئ المصنوع ، ولكنه شئ يتكون أو ينمو . وما بقابلنا هنا هو فلسفة صيرورة لا فلسفة كينونة . فضلا عن ذلك ، فإن صلة المكونات ليست صلة أجزاء الآلة التي صنع كل منها على انفراد ، أى كيانات منفصلة في عقل الآلة ، ولكنها صلة أوراق الشجرة بجذع الشجرة ، أو ساقها ، وبجذورها ، وبالتربة . فهذه الكيانات أجزاء عضوية مرتبطة بالشئ الذى انتجها ، وما بسر وجود أى جزء هو وجود الجزء الآخر . وأصبح موضوع التأمل والبراسة هو العلاقات لا الأشياء الكائنة .

والى جانب ذلك يتمتع الكائن العضوى بخاصة الحياة . فهو لا ينمو بإضافة أشياء إليه ، ولكنه ينمو عضويا . فالعالم ليس بالشئ المصنوع ، أو الآلة الكاملة ، ولكنه ينمو . ومن هنا أصبح التغير قيمة إيجابية لا سلبية ، أى أن التغير لم يعد عقوبة تلحق بالإنسان . أنه فرصة تتاح له . وكل ما يواصل نموه أو يتغير من حيث الكيف ، لا يتميز بكماله ، بل لعله لن يتحقق له الكمال مطلقا . فلم يعد الكمال صفة موجبة ، وأصبح النقص هو القيمة الموجبة . فمادام العالم فى تغير وينمو ، مستقيم المستحدثات المتطرفة الموجبة نفسها على العالم . ويتدخل كل مستحدث ، يتغير الطابع الأساسى للعالم ذاته . وبذلك أصبحنا حيال عالم من العواض الطارئة . ولو صحت كل هذه الأشياء ، فإن ما يتبع ذلك هو القول بعدم وجود أنماط قديمة فى الوجود ، وإذا طبقنا هذا الرأى على عالم الفن على سبيل المثال ، سنرى أن كل عمل فنى يخلق نمطا جديدا ، ولكل قوانينه الجمالية . وربما بدا بينه وبين الأعمال الفنية السابقة تشابه حتى ن المبادئ ، ولكنه فريد من الناحية الجوهرية . ويتمخض عن ذلك فكرتان فرعيتان . الأولى - أصبح التنوع ، لا الاطراد ، أساس كل من الخلق والنقد . واتهم الرومانتيكيون على سبيل المثال بخلط أنواع النسر ، ولكن ما الذى يمنعهم من القيام بذلك ؟ بعد نبذ الأساس الميتافيزيقى برمته لهذه الأنواع ، أو اختفاؤها فى نظر بعض المؤلفين . والفكرة الفرعية الأخرى هى فكرة الأصالة الخلاقة . صحيح أن فكرة الأصالة

قد سبق لها الوجود ، ولكن معناها كلى مختلفا . ويوصف الفنان بالأصالة الآن لأنه قد أصبح أداة يعتمد عليها أى شيء مستحدث أصيل أو عارض للدخول فى العالم ، لا لأنه قد استطاع بفضل العبقرية تناول نمط قديم الهى فطرى .

تمخض فكرة الكيان الدينامى العضوى ، فى أبعد صورها تطرفا عن الاعتقاد بأن تاريخ العالم هو ذاته تاريخ الله ، وهو يخلق نفسه . وبذلك اعترف آخر الأمر بالشر كحقيقة ، لأن تاريخ العالم - ابتداء من الله الذى لم يعد يتصف بالكمال - هو تاريخ الله ، سواء كان مفارقا أو كامنا ، بعد استطاعته التحرر من الشر اعتمادا على عملية التطور . بطبيعة الحال ، من المستطاع استبعاد الله من الفلسفتين القديمة والحديثة على السواء ، والنتيجة فى الحالتين هى المادية .

استندت الفلسفة القديمة فى توقعها الميتافيزيقى على مبدأ عدم إمكان صدور أى شيء عن العدم . أما الفلسفة الأحدث فقد استندت على القول بأن العدم قادر على أن يخلف « الوفرة » مثلما تخلف الوفرة العدم .

٢

تمعدت التطرف عند عرض هذه الأفكار حتى أزيدها وضوحا بقدر المستطاع ، ولأظهر التباين الشديد بين مستوى التفكير القديم والحديث . واود الآن أن أوائم بينها وبين ما قاله لوفجوى وويليك . قال لوفجوى إن الأفكار الثلاثة المستحدثة فى الفن والفكر الرومانتيكى هى « الكيان العضوى » و « الدينامية » و « التنوعية » ، ووصف هذه الأفكار الثلاثة بأنها منفصلة غير متوافقة . وائنى أقر القول بأنها غالبا ما تظهر منفصلة ، ولكنى متيقن بارتباطها جميعا ببعضها ببعض ، واستمدادها من معنى مجازى جلى أساسى . أنه معنى « التكوين العضوى للعالم » (٣) ولو توخينا الدقة لقلنا إن « العضوية » تتضمن

(٣) لقد فرغت عنفنا أدركت اخلاق فى الراى مع لوفجوى ، وعلى الرغم من اعتقادي بأن أفكاره الثلاثة ليست غير متجانسة ، بل متجانسة ، أو على الأقل متجانسة فى أساسها من معنى مجازى واحد ، فإن إمكان انصافها بالمثل بالاتجانس ، لا يحرمها إطلاقا من سمتها فى فهم الرومانتيكية ، كما أن لا تجاهلها المحتمل ليس له أى تأثير يذكر فى فكرى المقترحة التى مستجبه فيما بعد .

الدينامية ، لأن أى كائن عضوى يتحتم أن ينمو ويتغير من حيث الكيف ، وإن كنت أفضل استعمال مصطلح « التكوين العضوى الدينامى » حتى تؤكد أهمية النقص والتغير . وبما لهذه الشروط ، تكون التنوعية بطبيعة الحال قيمة ايجابية ، لأن تنوع الأشياء وتفردها ، يرهان على التدخل المستمر لشيء مستحدث فى الماضى والحاضر والمستقبل .

وننتقل الى ويليك ومعايره الثلاثة . ولقد قمت بالفعل بتضمين احد هذه المعايير : العضوية . أما المعياران الآخران « فهما الخيال ، ويقصد ويليك « الخيال الخلاق » . وبين أى تمنع بسيط ان فكرة الخيال الخلاق مستمدة من « الكيان العضوى الدينامى » . ولو اترفنا ان العالم فى عملية خلق دائم لنفسه ، لكان معنى هذا انصاف عقل الانسان بقدره الخيالية وبالقدرة الاصلية على الخلق . والفنان هو ذلك الانسان الذى يتمتع بالقدرة على استحداث معان فنية جديدة فى الواقع ، مثلما يستحدث الفيلسوف أفكارا جديدة فى الواقع . واعظم البشر طرا هو الفيلسوف الشاعر بفضل سمو موهبته التى تسمح له باداء الناحيتين فى نفس الوقت . وبالإضافة الى ذلك ، يتميز الفنان بالقدرة على خلق رمز للحقيقة . فهو قادر على التفكير بلغة المجاز . ومادام العالم كيانا عضويا ، فن يستطيع أن يخلق رمزا مناسباً له الا ما تميز بتركيبه العضوى كالمعمل الفنى . ليست هذه هى طريقة الرمزية ؟ وفى الاستعارة التمثيلية ، تحتفظ الوحدة الرمزية بمعناها بعد انتزاعها من سياقها . « كهف الخطأ » هو كهف « الخطأ » . فهناك علاقة مباشرة متناظرة بين أبة وحدة فى عالم الظواهر وأبة وحدة فى عالم الأفكار . أما فى الرمزية ، فان ما يمنح الوحدة الرمزية القوة هو علاقتها بأى شيء آخر فى عالم الفن . فما جعل لاهاب (فى رواية موبى ديك للفيل) قيمة رمزية هو الحوت ، كما اكتسب الحوت أيضا قيمته من آلهب . وفى الرمزية تساوى العلاقات الباطنية بين الوحدات الرمزية المتضمنة العلاقات الباطنية لمجموعة من المعانى . فاذا افترضنا أن السلسلة ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ... الخ . تمثل سلسلة من الأفكار فى العقل ، وأن سلسلة مماثلة (١ ، ب ، ج ، د ... الخ) تمثل سلسلة من الأشياء فى عالم الواقع ، أو فى عالم الخيال المشخص ، هنا استطاع القول بأنه فى حالة الاستعارة التمثيلية ، لو كانت (١) عبارة عن وحدة رمزية فاتها ممثل (١) ، كما ستمثل « ب » (٢) ، وهلم جرا . وعلى ذلك يمثل التنين فى

Faerie Queene

(الكائنات الأول من الكتاب الأول) الخطأ سواء وجد فارس الصليب الأحمر أم لم يوجد . كما سيمثل الفارس في أحد مستويات التفسير القداسة سواء وجد التنين أم لم يوجد . أما في الرمزية فلا وجود لعلاقة مباشرة بين « أ » أو « ب » أو « ج » ، وبين ١ ، ٢ ، ٣ . والأصح هو أن العلاقة الداخلية بين الثلاثة الأول تشير إشارة رمزية إلى العلاقة الداخلية بين المجموعة الثانية من المجموعات الثلاث . ومما يجعل لموبى ديك معنى رمزي هو قيام أهلب باصطياده ، لأن ما جعل له معنى رمزيا في الواقع هو انصاف كل شيء آخر في الكتاب تقريبا بمعناه الرمزي أيضا .

والمبدأ النقدي الشائع الآن ، وإن كان من المحتمل ألا يكون مقبولا على نطاق واسع ، والمثالب بأن النسق الرمزي قادر على تحقيق عدد غير محدود من التفسيرات المتساوية في الصحة ، هو نفسه فكرة رومانتية ، بمعنى عدم وجود معنى ثابت أو محدد للعمل الفني ، ولكنه يتغير بتأثير المشاهد . فبينهما علاقة جدلية أو دينامية وعضوية .

وعلى ذلك فيمكننا أن نستخلص أن معايير ويليك الثلاثة : « الكيان العضوي » و « الخيال » و « الرمزية » مستمدة من معنى مجازي أساسي ، أو من فكرة « الكيان العضوي الدينامي » .

بقيت هناك فكرة عميقة هامة أخرى لم أذكرها بعد . إنها فكرة العقل الباطن أو اللاشعور التي ظهرت عند وردزورث وكولريدج وكارلايل ، وكذلك بلا جدال طوال القرنين التاسع عشر والعشرين . ذكر كارلايل سنة ١٨٣٠ (*) أن أضخم فكرتين في القرن هما الدينامية والعقل الباطن . وترتد فكرة العقل الباطن إلى هارتلي وإلى كانط ولايبنتز ، كما ظهرت مضمرة عند لوك . والحق أنها ترتد إلى أي شاعر تحدث جديا عن الهة الفن (الميوزا) . ولكنها لم تظهر في أكمل قوتها إلا بعد ظهور فكرة « الكيان العضوي الدينامي » . وعرفها الرومانتيكيون الانجليز على خير وجه في مذهب التدهام الإلهي لهارتلي ، ثم أصبحت محورا أساسيا لفكرهم عندما جعلوا العقل يتصف بأصالته الخلاقة . حتى ذلك الحين ، كان الإله يتصل بالإنسان أما مباشرة عن طريق الوحي ، أو بأسلوب غير مباشر عن طريق برهغان عالمة الكامل . أما الآن بعد أن

أصبح الله يخلق نفسه ، وأصبح العالم يتصف بالنقص ، وإن كان قابلا للنمو ، وبعد التدخل المستمر للمستحدثات في العالم ، فكيف استطاع حدوث أى إدراك للحقيقة ؟ . وإذا كان العقل غير كاف بسبب تحديده ، ولأن الأحداث قد أثبتت أخفاه ، فلن يستطيع إدراك الحقيقة إلا حدسيا وخياليا وتلقائيا اعتمادا على الشخصية الانسانية برمتها ، من أعماق الينابيع الكامنة في الباطن . الواقع ان التسليم بوجود خيال خلاق يستلزم وجود لاشعور . وهو بهذا المعنى مازال سائدا اليوم بغير اعتماد على تأكيد الهى ، كجزء من نظرية النقد هذه الأيام . انه ذلك الجزء من العقل الذى ينفذ منه الجديد الى الشخصية ، وبالتالى الى العالم في صورة فن وفكر . أصبحنا الآن نتصور اللاشعور أو العقل الباطن كشيء يحتل مكانا في الباطن أو في أسفل . أما الرومانتيكيون الأوائل فتصوروه كشيء خارجي وعلوي . هذا يعنى أننا نهبط حتى نصل الى الخيال ، أما هم فكانوا ينهضون اعتمادا عليه . والطريقة الأخيرة بطبيعة الحال هي طريقة الترانسدنتالية .

وفضلا من ذلك - وكما سأبين بعد قليل ، لم يقتصر الأمر على نقل فكرة اللاشعور من لوك وكانط وهارتمل ، وتحويلها الى شيء خلاق أساسا . إذ أصبح أيضا جزءا متكاملا من « التكوين العضوى الدينامي » ، بعد ان استطاع بعض الرومانتيكيين الأوائل إثباته تجريبيًا اعتمادا على تجربتهم الشخصية ، ان صح مثل هذا القول . ولقد أصبح الاعتماد عليه في نظرهم برهانا على صحة الأسلوب الجديد في التفكير ، وصحة النزعة الرومانتيكية الذاتية بالتبعية ، لأن الفنان يراقب قدراته في تقدمها وانبعاث الجديد من عقله الباطن .

فما هي الرومانتيكية إذن ؟ انها سواء من الناحية الفلسفية أو اللاهوتية أو الجمالية - نورة للعقل الأوربي ضد التفكير على نحو آلى ساكن ، وإعادة توجيه العقل للتفكير بطريقة النمو العضوى الدينامي . وقيمتها هي التغير وعدم الاكتمال والنمو والتنوع والخيال الخلاق واللاشعور .

٣

اسميت « الكيان العضوى الدينامي » ، كما يفصح عن نفسه في الأدب في صورته المكتملة بكل ما هو مستمد منه من أفكار

« بالرومانتيكية الأصلية » (الراديكالية) وأود أن أضيف الى هذا المصطلح مصطلح « الرومانتيكية الموجبة » بوصفه مصطلحا مفيدا في وصف الناس والأفكار والأعمال الفنية ، عندما يتمثل فيها « الكيان العضوي الدينامي » اما مكتملا او في صورة غير مكتملة . على ان مصطلح الرومانتيكية الموجبة في ذاته ، لو أريد الاعتماد عليه في فهم الحركة الرومانتيكية ، فإنه سيثبت عدم جدواه . وربما أثبت أنه أسوأ من عدمه . اذ كثيرا ما يكون ضارا . ولو همس بعض قرائي قائلاين : « وما الذي يمكن أن يقال عن بايرون ؟ » ، كانوا على حق في ذلك ، لأن مصطلح الرومانتيكية الموجبة غير قادر على تفسير بايرون ، أي أنه ليس كافيا ، ولابد من أن يضاف اليه مصطلح الرومانتيكية السالبة الذي سوف اتحدث عنه الآن (٤) .

قد يبدو لأول وهلة أنني أحاول هنا أن أنكر غايتي الأساسية الرامية الى رد نظريات الرومانتيكية العديدة الى نظرية واحدة ، وان كان الأمر ليس كذلك . والرومانتيكية السالبة مكمل ضروري للرومانتيكية الموجبة ، ولكنها ليست مملوئة ولا بديلة لها . ومن ثم فيتحتم أن تتوافق معها . وإذا توخينا الإيجاز قلنا ان الرومانتيكية السالبة تعبر عن اتجاهات الانسان ، ومشاعره وأفكاره في حالة تخليه عن النظرة الآلية الساكنة ، وان كان لم يصل بعد الى إعادة تكامل أفكاره وفنه على نحو متوافق مع الكيان العضوي الدينامي . وطبيعي أن ما أبعه

(٤) قال ويليك على سبيل المثال « أن بايرون لا يشترك في النظرة الرومانتيكية الى الخيال » ، أو أنه قد خضع لها « في مناسبات لحسب » واستشهد بتشابلد هاوبولد (الكائنات ٣) المؤلف والنشور ١٨١٦ ، عندما خضع بايرون بعض الوقت لتأثير وردزورث من خلال شيللي . ومماثل نظرة بايرون الرومانتيكية الى الطبيعة ككائن عضوي يرتبط به الانسان مفسوبا بواسطة الخيال في مناسبة حاصلة ، وانصرفت على عهد تأثره بشيللي . أما قول ويليك بأن بايرون من الرمزيين والذي أعتد فيه على ما قاله ريلسون ثابت في كتاب *The Burning Oracle* ، فليس مقنعا كل الاقناع . ويبدو لي كلام ثابت ضعيفا لا يصح الارتكان عليه . ولقد وصف ويليك نفسه ثابت « بالمسرف » ، وهذا انتقاص من قدره بلا جدال . وأنا أعتقد باختصار أن مقولات ويليك الثلاث من الرومانتيكية بلا نفع ، أو انها لا تنفع الا في حالات نادرة عند تطبيقها على بايرون . والأمر بالمثل فيما يتعلق بأفكار لونغوي الرومانتيكية الثلاثة ، ولنفس السبب بالطبع (انظر مقال ويليك الثاني من ١٦٥ و ١٦٨) . ولأشك أن بايرون قد استعمل رموزا ، ولكنه استعملها مضطرا ، كما يفعل الجميع ، لا كمبدأ واع في اتجاه الادب والخلق .

هنا هو طريقة في التحليل قد أصبحت شائعة الآن بحيث أصبحت استنسخها مع قبار مكتبانا . انها طريقة تحليل مؤلفات الكاتب مع الاسترشاد بما تصادفه شخصيته من تطور . فنحن نبدأ قبل دراسة أى فنان بتحديد اتجاه حياته وترتيب أحداثها ، أى أننا نبدأ « بافتراض » وجود تقدم فى فنه . وآننى أرجو الا أثير الملل عندما أشير الى أن هذه الطريقة فى ذاتها تطبق خاص لاحدى الأفكار الأساسية المستمدة من « فكرة الكيان العضوى الدينامى » ، أو « الرومانتيكية الموجبة » ، أى فكرة التطور بالمعنى الذى قصده القرن التاسع عشر . على أننى لكى أبين ما أقصده بالرومانتيكية السالبة وعلاقتها بالرومانتيكية الموجبة ، ولكى أبين كيف تعمل النظرية من الناحية العملية سوف أبحث فى اقتضاب ثلاثة مؤلفات ظهرت فى السنوات البكرة من الحركة الرومانتيكية « البحار القديم » و « المقدمة » و « سارترور ريزارتوس » (٥) .

تدور الكتب الثلاثة باختصار حول الموت الروحى ، وإعادة المولد ، أو التحول الدنيوى . وتتلخص هذه التجربة فى أبسط معانيها فيما يلى : انتقال الانسان من حالة الايمان بالعالم الى عهد شك وبأس من وجود أى معنى للعالم ، ثم انتقاله بعد ذلك الى إعادة الايمان بمعنى الكون والخير . وربما أمكننا تسمية !لنقلة من المرحلة الأولى الى الثانية « بالموت الروحى » ، ومن المرحلة الثانية الى الثالثة « بإعادة المولد الروحى » .

ولنبداً أولاً ببحث « المقدمة » : وعنوانها الثانوى « نمو عقلية شاعر » ، ولم يكتب وردزورث هذا المعنى الثانوى نفسه . بعد أن ابتداً وردزورث بالكلام عن « المعتزل » ، اكتشف قبل تفسير معتقداته ، أنه مضطر الى البدء أولاً بتفسير كيف اعتنقها . هذا القرار فى ذاته من علامات الرومانتيكية الموجبة ، لأنك لو اتبعت الطريقة « الساكنة » فى

(٥) سأقدم فيما يلى تفسيراً « للبحار القديم » The Ancient Mariner
لمت ببحثه منذ سنوات قليلة ، وأن كان مستمداً جوهرياً من نظرات مخططة لشتاكنكت « و « مود بودكين » وفيهما من النقاد المختلين . وسوف أقرض أيضاً أن الأعمال الثلاثة جميعاً تدور حول نفس التجربة الدالية . وشتاكنكت — بقدر ما أعرف — هو المعقب الوحيد الذى أشار فى كتابه Strange Seas of Thought الى أن « المقدمة » و « البحر القديم » يدوران حول نفس الشيء . ويقرر ما أعرف ، لم يشر أحد الى اهتمام سارترور ويزارتوس بنفس الموضوع .

التفكير ، فانك مستنجد - مثلما فعل بوب في « مقال عن الانسان » - الى الاقتصار على تقديم نتائج ما حدث خلال التفكير والتجربة . اما اذا اكتشفت انه يتعذر تفسيرك لأفكار من غير أن تتبع طريقة تبين فيها كيف اهتديت اليها ، فسيكون عقلك في هذه الحالة قد اتبع طريقة منمشية مع مبادئ التطور والنمو . والتجربة الأساسية التي وصفها وردزورث هي الموت الروحي وإعادة المولد الروحي . وبدأ باظهار ايمانه الكامل بمبادئ الثورة الفرنسية ، كما فسرها أنصار المذهب التاليفي من الفلاسفة ، والمؤمنون بالنظم الدستورية ، والمبدأ الأساسي عندهم هو الاعتقاد بأن كل ما يجب أن يفعل الآن هو العمل على استعادة الأنظمة السياسية التي كانت نقية في الأصل ، وآل اليها الفساد الآن . وسيتمخض ذلك بالضرورة عن ظهور مجتمع كامل . وقبل وردزورث هذا الرأي ، كما قبل أيضا النزعة العاطفية التي اغاض شافنسبري في التعبير عنها بصورة ملحوظة ، والتي مثلت تعبير القرن الثامن عشر عاطفيا من الايمان بكمال العالم ، وخيريته ، والتي تحولت الى صورة أكثر صخباً وسخفاً ، بعد أن ارتكبت على قواعد في تفسير الشر الاخلاقي ظل النقور منها يزداد شيئاً فشيئاً حتى أصبحت غير مقبولة . وبكشف أي انسان يدافع عن أي فكرة يتعلق بها عاطفيا من عاطفية وهوائية أشد في الدفاع عن فكرته ، عندما يظهر خصمه بصورة واضحة : ان الفكرة لم تعد تقبل الاحتمال .

اكتشف وردزورث اخفاق الثورة الفرنسية . اذ زادت الناس سوءاً بدلا من أن ترتقي بهم ، وتحولت عن خلق الحرية السياسية والفكرية الى الطغيان وسفك الدماء والتوسع الاستعماري . واعتقد وردزورث أنه قد ضل سواء السبيل بتأثير عواطفه وتورطه في تقبلها بمثل هذه السهولة واليسر . حينئذ قرر الابتعاد عن العاطفية ، ووضع كل القبح امام محكمة العقل ، وانتظر احكامه . ولكن العقل كذلك لم يكن كافيا . فلم يكن عقل عصر التنوير المزهو بنفسه قادرا على تفسير سر اخفاق الثورة الفرنسية ، ولا على تيسير قبول هذا التفسير . ثم حدثت بعد ذلك ميتته الروحية ، وكان وردزورث قد ركز كل ثقله على العاطفة والعقل ، وخابه الاثنان ، وشعر بافلاس روحي ، فما هو السبيل الى اتباع طريق مقبول ؟ . وبعد أن انتقل الى ريسداون ، وانضم الى شقيقته دوروثي ، وتعرف الى كولريدج ، وقام بالعيش بالقرب منه في ندرستوي ، أعاد تنظيم كل أفكاره اعتمادا على العون الفكري والعاطفي لكل من كولريدج ودوروثي ، وقام يستعيد ايمانه

بالخير وأهمية العالم ويؤكد هذا الإيمان وفقا لشرائط جديدة . وقال أنه بعد « أن وقف في حضرة الطبيعة ككائن حساس وروح خلاقية » شعر « أن قدرته الخلاقية من نوع قدرة الطبيعة . واعتقد في قدرة الطبيعة والروح الخلاقية على أحداث تبادل فعال يحقق السمو ويلهب الحرارة . فصوت الطبيعة نابض بالحياة . وتمة حالات معينة يتيسر فيها سماع هذا الصوت الحي ، عندما ننقل بآبصارنا في حياة الأشياء ، ونشعر :

..... بأحاسيس بالتسامي

وبشيء أبعد امتزاجا ،

وبحركة روح تدفع

كل الكائنات المفكرة وكل موضوعات الفكر ،

وتنسب من خلال كل الأشياء .

العالم حي ، ليس ميتا . أنه يحيا وينمو ، وليس بالآلة المكتملة ويتحدث اليشا مباشرة من خلال العقل الخلاق ، وجواسسه . ومن غير المستطاع ادراك حقيقته من شواهد الطبيعة ، ولكن من خلال العقل اللاشعوري الخلاق وحده . هذه هي النقطة التي تركز عليها الوصف الشهير لصعود المستر سنودن في الكتاب الأخير من « المقدمة » . فبعد أن تسلق ووردزورث خلال الفيوم ، وصل الى قمة الجبل . وهناك كان بلهر من الحب يحيط به من كل ناحية ، والفجر مضيء فوق الكتل ، صافيا جميلا يشع نوره براغا . غير انه من خلال فجوة في السحب ، ينبعث زئير الحياة ، في الوديان المحيطة بالتلال ، وهكذا لمح في القمر ما يذكره بالعقل :

الذي يتقذى على الالامتناسي

ويعشق الهوى الظالمة والكلف

بالإبتتماع الى أصواتها وهي تتردد في صمت الظلام

في تيسار واحد متواصل

هذا هو رمز العقل اللاشعوري لكل من الإنسان والعالم التشابهيين في آخر المطاف . فكلاهما يسمى لتحقيق الكمال في وجوده . واستطاع

وردزورث ان ينبت لنفسه اعتمادا على تجربة عميقة وجود العقل
اللاشعوري في حياة العالم ، وقدرته وامكان الوثوق به ، ونشاط الكون
الخلاق المتواصل .

وليسمح لى بان اضيف ايضا بان وردزورث قد احتفظ كذلك -
لسوء الحظ كما اعتقد - في اعماق اتجاهاته الجديدة بالحنين الى
الثبات ، وبالمثل الأعلى للكمال الابدى ، وهكذا توافر لنا منذ عهد باكر
الحل الوسط المسمى بالفيكتوري . وترتب على هذا التناقض ان
حدث في شعره مسخ في نهاية الامر ، وفقد قدراته الخلاقة ، لو اعتمدنا
في كلامنا على المقارنة . كما تسبب في رجوعه الى نوع من الاتجاه
المحافظ المنقح ، والى الاعتقاد بوجود مجتمع عضوى خال من اى
قوة دينامية . على ان هذه قصة اخرى ، ولن نستطيع مواصلة
الكلام عنها هنا .

فإذا تغاضينا عن التريب الزمنى ، فإني سأتقبل الآن الى
« سارتور ريزارتوس » والفصول الجوهرية لكتاب كادلايل هي
« لا الخالدة » « وحالة اللامبالاة » و « نعم الخالدة » . وتمثل هذه
المنابر بكل وضوح « الموت الروحي » و « إعادة المولد الروحي » .
ويحدثنا كارلايل في معرض كلامه عن نفسه منتحلا شخصية البروفيسور
توفلسدريخ ، كيف فقد ايمانه بالدين « ومعنى فقدان الايمان الدينى
فقدان كل شيء » . « وبدأ العالم الذى عرفته يوما ما بهائه أشبه
بصحراء فقراء » « فتمة جدران خفية تفصل بينى وبين كل الاحياء ،
وان كان من المتعذر النفاذ فيها ، فهل هناك فى العالم الفسيح اى
صدر حنون أستطيع ان اضمه باطمئنان الى صدرى ؟ » لا ليس
هناك كانت عزلة غريبة تلك التى اتبنتني حينئذ . اذ بدأ العالم
كله خاويا من الحياة والغاية والارادة ، بل ومن المداوة ، وكأنه آلة
بخارية ميتة ضخمة لا مثيل لها ، تدور بطريقة آلية بلا اكترات وتمزق
جسدى اربا اربا » . « وردد العالم كلمة لا الخالدة مؤكدا سبطانه
من خلال التفرات التى استطاع ان يعلن فيها عن وجوده » . ولكنه
في لحظة ضلاله وشركه وقف صائحا انه لن يقبل هذه الاجابة ،
فلم تكن لحظة إعادة المولد قد حانت بعد ، ولكنها كانت اول خطوة
في طريق التحدى والتمرد .

ثم مر « بحالة اللامبالاة » ، وطاف بجهامة في ربوع أوروبا مشاهدا .

حماقات الإدميين وقسوتهم وشرورهم . فهو الآن طواف وحاج بلا كمية يقصدها ، وبأى يوم وهو محاط بالمنظر الساحرة وسط الطبيعة ، وفي رعاية أبناء البشر برقتهم وورعهم الفطرى ، فيحدث تشر : « انزاحت الأحلام الثقيلة شيئا فشيئا ، واستيقظت محاطا بسماء جديدة وأرض جديدة هل هذه هي الطبيعة ... ها ! ولماذا لا ادعوك بالله ؟ . الست بالرداء الحى لله ؟ ليس العالم ميتا مسكونا بالشياطين ولا هو مقبرة عامرة بالأشباح ، ولكنه أشبه باله برعانى رعاية الأب . نعم انه حى والطبيعة كما قال لنا فيما بعد (*) لبس كاملة ، ولكنها سائرة نحو الكمال ، والبشرية حركة حية ، تسرع في خطاها او تبطىء » . هنا بلا جدال رومانتيكية موجبة مكتحلة الى حد يجعلها تبدو رومانتيكية أصيلة (راديكالية) وان كان كارلايل مثل وردزورث قد احتفظ بمبدأ ممثل للسكون ، كنف عن التناقض في فكره . فهو مثل وردزورث قد عبر عن جنيته الى قاعدة ساكنة او ارض ساكنة يلود بها من دوران العالم ، فآظهر عدم استقراره على رأى ، وان كانت هذه ايضا قصة أخرى .

حدثنا كولريديج في « البحار القديم » عن تجربة تشابه تلك التى ذكرها وردزورث وكارلايل ، عندما انتهلك البحار في برحته حول العالم ، او خلال الحياة حرمة ايمان رفاقه من البشر ، وصاد طائر البطريق (*) الجسم الحى الوحيد في عالم تكسوه الثلوج ، ويرمز بهذا العالم دائما الى فتور الروح والموت . ونبذه رفاقه البحارة ، ووصموه بالذنب الذى اقترفه . وانتقلوا من عالم الثلج والصقيع الى عالم النار والدفء ، الذى يرمز أيضا الى الموت الروحى والغربة والمعاناة . وانتشلت الحياة روح البحار من براثن الموت ، وبقي وحده حيا ، بينما مات رفاقه البحارة حوله ، في صمت ، وعيونهم تتجه اليه بالالامة . يذكركنا هذا بقول كارلايل : « كانت عزلة غريبة تلك التى انتابتنى حينئذ » . وكن كارلايل قد استعمل أيضا رمزى الثلج والنار في وصف حالته . وتملك روح البحار الشهور بالعزلة والغربة والذنب . فهو يقف قريدا في عالم من الشر المستمر ، بعد أن حل الفساد وتغلغل ، وأحاطت الأوحال وتعاين الحياة بسقينته ، وبينما هو يراقبها في

Organic Filaments

albatross

مأخوذة من كلمة البطريق العربية -

(*) فى الفصل المسمى

(*) كلمة البيتروس

راجع قاموس اكسفورد الكبير .

شُوء القمر ، شعر بانهازم مفاجيء بجمالها ، « وباركت وجودها دون ان ادري » . فلقد اندلع من اعماق اللاشعور ميل الى التوكيد والحب والترحاب ، وسقط الالبتروس من فوق رغبته في البحر ، وتلاشى دمز الدنب والقرية والياس ، وعاد العالم للحياة ، وامطرت ، والمطر ماء الحياة ، وهبت الريح ، ودفعت انفاس العالم الحي المركب فسارت متهادية وسط المحيط ، وامتلا الهواء بالأصوات - وتلايلات السماء بانوار الحياة ، ونقدت روح أرض الثلج والجليد لعونه ، وبذكرنا هذا بكارلايل عندما كان يكمن في اعماقه دون أن يشعر - حتى في أشد لحظاته ياسا - مبدأ الايمان والتوكيد . وحلت روح الملائكة بأجساد البحارة الموتي ، وتحركت السفينة ، وهب العالم بأسره لعون البحار ، فأكمل رحلته .

وبعد ذلك ، وعلى الرغم من حصوله على المغفرة ، واصادة الترحاب به بين البشر ، بفضل اعترافه ، بزغ دافع حنه على رواية حكايته ، بعد أن هب حافز الخلق عند الشاعر قويا من عقله اللاشعوري . هنا نظر الى الشعر كفعل الزامي ، وان كان خلافا . ويصح القول بان كولريديج اعمق من كل من وردزورث وكارلايل . فهو يعرف أنه في حالة شعور الرومانتيكي بالعزلة مرة ، فان هذا يعني انفزاله الدائم ، فهو لا يستطيع الاشتراك في ولائم . وأحسن أدوين مايزكهام التعبير عن ذلك عندما قال :

لقد رسمنا دائرة عزلتني بعيدا

فبدت كمارق متعرد جدير بالاستهزاء ،

ولكني كنت املك الحب وروحا قادرة على الاستحواز

فرسمنا دائرة اجتذبتني اليها !

على الرغم من أنه يمكن أن يهتدى الانسان الى رأى موفق يتقبل افكار اقرانه من البشر ، الا أنه سيظل دائما بالنسبة للناس ، خارج دائرة المعتقدات المقبولة ، حتى اذا بارك كل الاشياء كبيرها وصغيرها .

ومهما يكون من امر نحن نصادف هنا رومانتيكية موجبة اصيلة (راديكالية) من اسمى نوع . فهي تمثل ذروة ما يحدث . فهي تؤكد العقل اللاشعوري والخيال الخلاق ، وتؤكد مبدأ العالم الحي ، ومبدأ

التنوع - كما انها رمزية مكتلة ورمزية عضوية ، فيها صيد الاليتروس سيبدو بلا معنى الا اذا نظر اليه مقترنا بالعلاقة انداخية بين الوحدات الرمزية المختلفة .

اتبت هذه التفسيرات - في نظرى على اقل تقدير - امتياز مبادئ لوفجوى الثلاثة في الرومانتيكية : الكيان المضسوى والدينامية والتنويعية ، وقدرتها على النفاذ في الأعمال المختلة للفن الرومانتيكى ، وتعريفنا بالعلاقات التى تربط بينها في حركة أدبية واحدة . ولقد اثبتت لى ايضا ان هذه المعتدات ليست غير متجانسة ، ولا هى افكار مستقلة ، ولكنها افكار وثيقة الارتباط . فكلها متصلة بمعنى اساسى ، او معنى مجازى للعالم .

ننتقل الآن الى تعريف الرومانتيكية السالبة . ولا يخفى اننى قد نقلت المصطلح من عنوان « لا الخالدة » لكارلايل . وتجيء هذه الحالة نتيجة لانتقال افراد مختلفين من تأكيد معنى الكون وفقا للنظرة الآلية الثابتة - كل حسب طبيعته - الى مرحلة شك وبأس وعزلة دينية وروحية وانفصال بين العقل والقدرة الخلافة . انها المرحلة التى لا يرون فيها جمالا ولا خيرا فى العالم ، ولا مفزى ولا معنى متفعلا ، انهم لا يرون فيه أى نظام على الاطلاق ، حتى النظام فى أسوأ صوره . هذه هى الرومانتيكية السالبة ، التى تمهد للرومانتيكية الموجبة . انها عصر « الانتفاضة العاصفة » (*) عند الألمان فى القرن الثامن عشر . وبانطلاق القرن التاسع عشر ، ازدادت سهولة النقلة ، بعد انتشار الافكار الجديدة على نطاق اوسع . على أن الرومانتيكيين الأوائل لم يعرفوا الافكار الجديدة الا عن طريق التجربة الشخصية الاليمة ، وابرز امثلة دالة على الرومانتيكية السالبة هم الافراد المشبعون بالذنب واليأس والنفور من الكون والعالم والمجتمع . ويمثلون عادة بمن اقترف جريمة بشعة لا يصح ذكرها ، ولم يسبق حدوثها فى الماضى . وهم عادة من النبوذيين من الناس والله ، ولعلمهم دائما من الهائمين على وجوههم فى مشارق الأرض ومغاربها . انهم أمثال هارولد ومانفريد وقابل (عند بايرون) . وهم أبطال قصائد مثل الستر (أو روح الوحدة لشيلى) . ولكنهم عندما يحاولون تأمل موقفهم - ولو قليلا - بعد أن يرغبوا على تنمية وعيهم التاريخى ، ويشروعون فى البحث عن مسبب

(*) Sturm und Drang

سلبيتهم وشعورهم بالذنب ووحشيتهم يتحولون الى دون جوانات ، وعلى سبيل المثال حاول بايرون في دون جوان ان يتتبع بطريقه موضوعية - عن طريق السخرية - نمو هذه الاتجاهات التي رأى تمرتها في نفسه . وكما ذكرت من قبل ، لن تستطيع الرومانتيكية الموجبة تفسير حالة بايرون ، اما الرومانتيكية السالبة فقادرة على ذلك ، فلقد أمضى بايرون حياته في نفس الموقف الذى عاش فيه وردزورث قبل رفضه معتقدات « جودوين » ، وقبل انتقاله الى « ريسداون » « نلدرستوى » ، عندما كان يحيا كالبحار شريدا في البحار الواسعة ، وكتيوفلسدريخ (عند كارلايل) خاضعا « الخالدة » غارقا في « بحر الالمبالاة » .

صحيح انه كثيرا ما تسفر كل من الرومانتيكية الموجبة والرومانتيكية السالبة عن حدوث انعزال للتخصسية ، ولكن وكما ادرك كولريديج : العزلة والياس اللذان يترتبان على الرومانتيكية السالبة انما يرجعان الى عدم تقديمهما تفسيراً للكون ، اما الرومانتيكية الموجبة فتقدم مثل هذا التفسير ، الذى لا يشترك فيه المجتمع ، وان كان المرء عضوا فيه . وفق نظر ارنولد : « طابع الكمال ، كما تتصوره الحضارة ليس في الأخذ والراحة ، بل في النمو والصيرورة » . فلقد عزلته أفكاره عن البرابرة والمتزمتين وعامة الناس ، الذين كانوا قادرين على التأثر ، وأن كانوا غير قادرين على الاتباع ، لأنهم لا يستطيعون الفهم ، ولذا بدت اتجاهاته الأساسية منعزلة عن اتجاهاتهم الى مثل هذا الحد البعيد . وعبر بيكاسو في لوحاته بعمق عن نتائج الحرية التى منحتها الرومانتيكية للخيال الخلاق ، وأن كان كثيرون يشعرون بالنفور منه ، بعد أن راوا لوحاته التكعيبية أو ما بعد التكعيبية . كما ينفر منه أيضا كثيرون ممن لم يمروا بهذه التجربة . انه يشعر بالتوافق مع العالم ، وليس مع مجتمعه .

٤

اكتمل الآن عرضى لاقتراحى . واعتقد راسخا ان هذه النظرية قد حققت ما هو متوقع من أمثالها . فلقد ساعدتنا على التفلذ في داخل أعمال مختلفة من الفن ، وبينت ارتباط أى عمل فنى بآخر ... (ومع هذا) فأننى أود ان اعرض اقتراحا آخر ، وأدعو كل من تدهشه هذه الأفكار الى محاولة تطبيقها .

على الرغم من أن « الرومانتيكية السالبة » و « الرومانتيكية الموجبة » بعدها ، قد ظهرنا كرد فعل ضد مركب الاطراد والآلية والسكون وما صحبه من اتجاه محافظ ونزعة عاطفية وتأليهية ، الا انهما قد ظلا محتفظين برواسب من هذا المركب . وفي حالة انتزاع أى مقطع لاية نغمله في القرن التاسع عشر او القرن العشرين ، ستكتشف الاتجاهات الثلاثة كلها ، وهى تعمل يصوره فعالة . ومن الواجب تصور المائة والخمسين السنة الأخيرة ، أو ما يقرب من ذلك كصراع درامى ، يحتدم أحيانا في صوره مباشرة بين الرومانتيكية الموجبة والفكر الآلى الساكن ، وأحيانا يكون صراعا بين اطراف ثلاثة : انه صراع بين عقول ، وداخل عقول . ويكتشف من نفسه حاليا في التفاوت العميق بين ما يدهى أحيانا بالفن الرفيع والفن الجماهيرى ، كما تعبر عنه الظواهر الحضارية الحديثة التى يتميز بها رجال الطبيعة ، وتتصف بعدائتها مثلما يتصف بذلك كولريدج ووردزورث . ويكتشف مثل هذا الصراع من نفسه ايضا فيما يدور من حشد المحكمة العليا بقضاة يفصل أن يحكموا فى مسألة بعينها ، وفى المشاحنات المضنية - التى مازالت تتصف بالحيوية - حول التطعيم التقدمى . وتظهر فى العداء القائم بين نقادنا النسبيين والنقاد المؤمنين بالأحكام المطلقة . وتظهر فى الصراع اللاهوتى بين لاهوت برجل مثل تشارلز رافين (١) ، واتباع لاهوت الأزمات الروحية . وثمة نزعة رومانتيكية موجبة خالصة للغاية فى صميم كتاب « انماط الحضارة » لروث بنيدىكت ، تبين من انصاف مثلها الأعلى للمجتمع الطيب بتركيبه العضوى وديناميته وتنوعه . وقصارى القول أن تاريخ الأفكار والفنون فى القرنين التاسع عشر والعشرين هو تاريخ صراع درامى بين قوى ثلاثة متناحرة : الآلية الساكنة والرومانتيكية السالبة والرومانتيكية الموجبة . وبطل هذه الدراما هو الكيان العضوى الدينامى والتنوعية . وأعتقد أن جوته وبيتهوفن وكولريدج وغيرهم من مؤسسى التقليد الرومانتيكى الذى مازال ينبض بالحياة - وهو التقليد الذى كثيرا ما يتعرض للرفض من أولئك الذين يحبون فى صميمه - مازال لديهم الكثير مما يستحق أن يقال لنا ، من الأشياء التى لا تعد مجرد غرائب فكرية وجعالية . ومع هذا فأننى أدرك كيف تبدو الرومانتيكية فى نظر العديد من

(١) جمع رافين بين العلم بالبيولوجيا واللاهوت . انظر الى كتاب رافين Science, Religion and the Future. (نيويورك ١٩٤٣) .

العلماء والمفكرين ، في صورة شريرة مسئولة عن كل أوصاب القرن
الذي نعيش فيه . ولا جدال أنه قد يظهر أن هذه الدراما من نوع
المأساة ، فمر أنه لو صح ذلك ، فانما يرجع ذلك الى اصرار الآلية
السائدة على البقاء حية (٧) .

والحق أن عدم ثبوت ما قلته عن استمرار الرومانتيكية الموجية ،
أو اثبات نفعها في المستقبل ليس ضروريا لتدعيم برهاني ، ولا حتى
قريب الصلة به . وكل ما اطالب به هو أن ينظر قرائي بعين الجد الى
النظريات الخاصة بالرومانتيكية التي أجعلتها ، وأن يختبروها في
دراساتهم وقراءتهم وفصولهم الدراسية ، واني متيقن أن الكثيرين منهم
سيكتشفون نفعاً في هذه الأفكار ، حتى اذا لم تفز بالتوفيق الكامل في
نهاية المطاف .

(٧) لا دل المتناقضات الرومانتيكية بالضرورة على أي شعور بالتناقض ، بمعنى
أنه على الرغم من أن العالم يبدو ويتجه نحو ما هو أفضل إلا أنه قد يكون الشر في
مجموعه أرجح كفة من الخير . كما أنها لا تقل بالضرورة على التهمة التقهيمية ،
لأن حدوث تغير من السسيط إلى المعقد ، قد يعني ارتقاء إلى الأفضل ، كما أنه قد يعني
انحداراً إلى الأسوأ ، ولا بأس أيضاً من أن يعني التغير بلا نهوض أو تدهور . ومع هذا
فقد جرت العادة على اعتبار الجزء الثاني من القرن التاسع عشر ، ومنذ ذلك الحين
بوجه عام ، دليلاً على الشعور بالتناقض والتقدم .

البر جيراد

منطق الرومانتيكية

اعتدنا ان تنتهى كل قضية من قضايا تاريخ الأدب بحكم يعتمد على اجراء يختلف اختلافا كاملا عما يحدث عادة في المحاكم . فبدلا من ان يجيء الدفاع في أعقاب الاتهام في عالم القانون ، فانه يكون سابقا له في عالم الأدب . فلوليا - تبدأ مرحلة من الحماسة الساذجة التى تصحب اكتشاف أى مؤلف جديد أو التبشير بحركة جديدة ، ثم تجيء - بعد جيل أو جيلين - مرحلة انتقاص لاتعتمد على التدقيق ، من استثارة حماسة المرحلة الأولى . وفي المرحلة الأولى يقال « ان الشيء لا يخص عصرا واحدا ولكنه يتبع كل العصور ! » وأفضل ما يمثل المرحلة الثانية نقد « رايمر » لمطيل . ولن يظهر حكم أريب الا بعد انقضاء مرحلة الانتقاص الثانية ، ومثال ذلك ما أصغره جونسون وكولريديج على شكسبير ، فقد استعملتا أحكامهما أن تمهد الطريق امام حكم تاريخى متفق عليه . ومع هذا فعليك أن تلاحظ ان هذه المرحلة الثالثة والأخيرة لا يتم الوصول اليها اعتمادا على حل وسط يوازن فيه بين الافراط في التحمس والافراط في الزدراء . ولعل السمة المميزة لهذه المرحلة هى ما فى اتجاهها من حداثة ،

من ص ٢٦٢ - ٢٧٣ فى كتاب Essays in Criticism (الجزء السابع
سنة ١٩٥٧) ترجمة جودج واطسون من مقال مجلة L'Athenée (١٩٥٦) .

وما طرا من اختلاف ملحوظ في إعادة تفسير قضايا الأدب قد يصح اعتباره اختلافا حاسما . فلقد اهتدى جونسون وكولريدج - مع ما بينهما من اختلاف في الأسلوب ، وإن كانا متكاملين - إلى طريقة في النظر إلى شكسبير جديدة بالكلية ، ولم يسبق طرقها حتى ذلك العهد ، وإن كانت قد أصبحت الآن تقليدية مألوفة .

تبدو الآن مسألة التقدير النقدي للرومانتيكية ، بعد أن مرت في المرحلتين الأولى والثانية وكأنها قد انتقلت اليوم إلى مرحلتها الثالثة والأخيرة . والحق أن هذه المرحلة الأخيرة تختلف أيضا بدرجة ملحوظة عن المرحلتين السابقتين لها بحيث يبدو أي بحث أولى مبني على ما سبق أن ذكره الكاتب في مقال سابق (*) جدير بالمحاولة .

لسنا في حاجة الآن إلى التوقف للحديث عن مرحلة التقرير الأولى في تطور الاتجاه النقدي للرومانتيكية . وبدأت المرحلة الثانية بظهور مؤلف ضخم في باريس بعنوان الرومانتيكية الفرنسية . وفيه عرض المؤلف « بيير لاسير » اتهامًا للأساليب الجديدة في الشعور والتفكير التي استحدثت في فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر . يتميز هذا الكتاب بحدته وعاطفته وإثارته ، وترك أثرا بعيدا رغم كونه كتابا أكاديميا . نشر الكتاب سنة ١٩٠٧ ، وأعيد نشره سنة ١٩٠٨ ، وسنة ١٩١٩ ، وساعد على تقدير اتجاه عصرنا نحو الرومانتيكية ، لا في فرنسا وحدها ، وإنما في البلاد الناطقة بالإنجليزية أيضا . إذ نقل لاسير - عندما كان استلذا للأدب الفرنسي في هارفارد - معتقده المحمومة المناهضة للرومانتيكية إلى أرقم بابيت ، ونقل بابيت قبل نشره مهاجماته للرومانتيكية في كتب مثل اللاؤوكون الجايد (١٩١٠) وروسو والرومانتيكية (١٩١٩) أفكاره إلى تلامذته وعلى الأخص اليوت الذي تخرج من هارفارد سنة ١٩١٠ . واستقر الدوت سنة ١٩١٤ في إنجلترا ، حيث نشر عن طريق مقالاته وشعره رد الفلم المناهض للتقليد الرومانتيكي .

لا غار على هذه الحركة وشأنها في ذلك شأن أي شيء آخر يمر بمرحلتها الثانية ، وكان لها ما ببررها إلى حد بعيد . ولقد حان الوقت

(*) انظر إلى مجلة *Les Belle Lettres* (مارس ١٩٥٥)
L'idée romantique de la poésie en Angleterre
 مقال بعنوان :

لكى يدير الشعر الانجليزى والنقد الانجليزى ظهورهما للمواطن المعسولة والموحلة التى خلقتها ميوعة الرومانتيكية ، وعلى ذلك فليس من المستغرب أن يعمل اليوت وغيره من النقاد المحدثين على (*) تخطي الرومانتيكية بحثا عن نماذج للاقتداء عند الشعراء اليعقوبيين وعند درايدن وبوب . ومع هذا فطينا أن نذكر كيف مر سانت بيف قبل ذلك بقرن (**) على الكلاسيكية مر الكرام واكتشف فى « البلياد » (للشاعر الفرنسى دونسار ونفر من اقترانه) أول ازدهار فى اعتقاده - للتراث الذى واصلت الرومانتيكية السير على هديه .

عند مهاجمة الرومانتيكية ، حرص نقاد القرن العشرين على أن يصوبوا هجماتهم الى عاطفتها ونزعتها الدائية والبدائية ، وضد تعلها بالتلقائية وتاليها للذات ، واحتقارها لآى نوع من النظام فى الفكر وكذلك فى الشكل ، وضد الهروبية والافتقار الى الاتصال بين الشعر وحقائق الحياة اليومية . وكما هو ماثور عن نقد أى مرحلة ثانية ، تتسم تقاطع الهجوم بصحتها وبما فيها من مغالاة معا . ولا جدال أن هذه الخصائص كانت من مقومات الاتجاه الرومانتيكى فى بعض الأوقات . ولكن هل يخول لنا ذلك الحق فى القول بأن هذه الخصائص تمثل الرومانتيكية عن بكرة أبيها ؟ أو حتى الجوهر الحيوى للرومانتيكية ؟ . هل من الصحيح بالفعل كما ادعى جورج برانديس « أنه تمسبا مع المذهب الرومانتيكى ، لا تخضع لاية قاعدة قدرة الفنان، وإرادته باعتبارهما قادرين على كل شيء ؟ » . وهل يصح القول - كما فعل ليفيس - أن الشيء الوحيد الذى اشترك فيه الرومانتيكيون « كان شيئا ساليا : الافتقار الى أى شيء يحل محل التقليد الأنحاي جدا (الأدبى والأكثر من أدبى - ومن هنا جاءت قوته) الذى ساد حتى نهاية القرن الثامن عشر » (*) .

يعيد مؤرخو الرومانتيكية الانجليز الآن ترديد هذه الاتهامات ، وأخرى من نفس النوع .

أما أن الاتجاه الرومانتيكى فى الحياة والفن يستند على أساس ذاتى ، فأمر لا ينكر ، فنقطة بدء الشعر والفكر الرومانتيكيين هو

Tableau historique et critique

Jacobian Poets

في (★★★)

(★)

(★) من ١٨٥٠ من كتاب The Common Pursuit (١٩٥٢) .

الشاعر ذاته في تطلعاته وتجربته . فهو من ناحية - يتطلع الى اكتمال معين الوجود والى لقاء معين للحياة الروحية ، وللتوافق والوحدة والشوق الى الوحدة (٣٤) . ومن جهة أخرى ، فانه يمر بتجربة الرؤيا التى تتجاوب مع هذا التطلع ، وتؤكد الروح صحة علمها وأملها . من هنا يلزم لفهم المذهب الرومانتيكى التمعن فى التجارب التى اعتبرها الرومانتيكيون حاسمة ، والتى انطلق منها كل نشاطهم الفكرى . فى هذه التجارب الأصلية ، هنالك اختلافات فردية مديدة لن نتوقف عندها ، وإن كانت تشترك فى بعض ملامح .

أول هذه الملامح هو تعبير التجربة الشعرية عن شخصية الشاعر برمتها . وكثيرا ما يقال باستخفاف أن الشعر الرومانتيكى شعر مشاعر . ولاشك انه محاط بهالة من الانفعال ، وإن كانت « المشاعر » التى يكثر هؤلاء الشعراء من ترديدها ، وما استأثر بهم من حماس وفرح كان بمعنى اصح نتيجة نفسية وبرهانا وجدانيا للأهمية الحيوية لهذه التجربة الشعرية ، وكل ما تحده . وليست التجربة ذاتها عاطفية فحسب ، ولكنها متصلة بالمعرفة ايضا ، فهى تضم عناصر حسية وفكرية ، غنية بتشعباتها الاخلاقية واليتافزيقية .

ومن ناحية جوهرية - وهذا هو المنصر المشترك الثانى - التجربة الشعرية صورة للمعرفة . وإذا توخينا الدقة قلنا انها ليست صورة حسية ، كذلك التى كثيرا ما تلهم أنصار المدرسة النقدية الحديثة ، لأنها تصبو من خلال التجربة الجزئية والحسية الى بلوغ الكلى ، ولكنها لا تصل الى الكلى من طريق المجردات ، كما يحدث فى الشعر التعليمى للمذهب الكلاسيكية الجديدة فى القرن الثامن عشر . والواقع انها تمثل أساسا حدسيا بالوحدة الكونية : الحدس بان العالم ليس بالفوضى التى لا يستطاع تمقلها ، ولا هو بالة بدعة الانتظام ، ولكنه كائن عضوى حى ، مشبع من أوله لآخره بفكرة تزوده بوحده وحياته وثاقفه .

كل الفكر الرومانتيكى فى الحياة والفن والعالم مستمد فى نهاية المطاف من التجربة الشعرية المتصورة على هذا الوجه .

عندما اتجه الشعراء الانجليز الى تفسير هذه التجربة من ناحية مغزاها المجرد ، لجأوا الى اصول فلسفية مختلفة . غير اننا نستطيع أن نلمح هنا أيضا ملامح مشتركة : العامل الأساسى فيها هو القيام بتفسير تجاربهم تلقائيا ومباشرة على نحو « روحى » . فلم يبد حدس الوحدة فى نظرهم ظاهرة ذاتية قد تنبعث من اتجاه تفتى للعقل عند نظره للتنوع الباطنى للأشياء ، ولكنه بدأ شاهدا على وجود وحدة فعلية .

وأول دافع عندهم هو النظر الى هذه الوحدة كوحدة فى الجوهر . وبعبارة أخرى ، فإنهم قد جنحوا الى تلوين تجربتهم بلون غيبى ، ونظروا اليها كلفاء مباشر بالطلق فى كل نقائه . بهذا المعنى نستطيع القول - كما يحدث فى الأغلب - بوجود « مذهب لوحدة الوجود » عند وردزورث ، وبانصاف شبلى « بمثاليته » .

على أن ما هو جدير بالملاحظة بصفة اساسية هو عدم استعمار قناعة الرومانتيكيين الانجليز بالتفلسف على طريقة الهواة واتباع مثل هذه الفلسفات الأقرب الى البساطة كمذهب وحدة الوجود أو الأفلاطونية الجديدة ، التى تبدو كمجرد انكار للعالم الحسى ، أو تأليهه . هناك طبعاً ناحية غيبية فى الكثير من المجازات التى لجأوا اليها لنقل تجربتهم . فهم يبدون أحيانا وكأنهم يعنون الاتصال المباشر بالطلق ، ولكن غالباً أيضاً ما يكون الشعور بوحدة الكون معبراً من وحدة العمل الفنى ، لا عن وحدة جوهر الوجود . وفى هذه الحالة لا تعرض الأشكال الطبيعية كمائق للرؤيا ، أو الموضوع المناسب للرؤية ، وبدلاً من ذلك يتم الشعور بتألفها وحيويتها كعلامة لفاعلية قوى اسمى تظل علوية مفارقة .

الواقع أن الرومانتيكيين كانوا أقل اهتماماً بطبيعة هذه القوى الروحية ، مما قد يستلزم من عدد المقفين الذين عقبوا على هذه الناحية من فكرهم . وتشير تعابيرهم الى وجود مذاهب متنوعة ، أحيانا متباعدة ، ولكنها تتفق على الاعتراف اعترافاً قوياً بوجود كائن روحى ، له على الدوام آثار فى العالم المرنى . وتعنيهم آثار هذه القوة الروحية أكثر من عنايتهم بطابعها ، وكذلك الطريقة التى تتبعها فى أفعالها فى العالم ، وفى ادخال النظام على الفوضى .

الموضوع الصحيح للتجربة الشعرية الرومانتيكية اذن هو نوع من الاتصال بين المادة والروح . فلم تبد الطبيعة في نظر الشعراء الرومانتيكيين مستودعا لكل ما هو بدائي وفوضوى وهمجى او حسى . انها نموذج ، ونموذج مكتمل لكل خلق . وربما بدا هناك جانب من التشوش في ميتافزيتهم ، وان كانت هذه علامة على الانجليزية الصميمة (اشارة الى نفور الانجليز من الميتافزيقا) ، ولكنهم استطاعوا ان يجيئوا الى عالم الوجود بما يصح تسميته بفلسفة الخلق ، التى تعد المحور المذهبى لكل فكرهم ، مثلما تعد التجربة التى نبتت منها فلسفتهم محورها الحيوى .

تساعدنا مثل هذه النظرة على ادراك المذهب الرومانتيكى فى الطبيعة بمنظاره الصحيح . فالطبيعة كما تتكشف فى التجربة الشعرية عبارة عن حد وسط ناتج من التقاء قوتين متضادتين ، ومن تفاعلها : القوة الموحدة والمنظمة (التشكيلية) للروح ، والمادة بتشتتها وقوضويتها . بهذا المعنى بدا الله عند شيللى « الروح المهيمنة للطاقة الجامعة للعالم الاخلاقى والمادى » ، « وكشئ متغلغل روحانيا والى غير حد فى اطار الاشياء » (١) . وبهذا المعنى قال كولريديج « ربما استطاعت الطبيعة تزويدنا بانطباع العمل الفنى ، لو امكنا ان ندرك الفكرة الموجودة فى الكل ، وفى كل جزء ، فى نفس الوقت » (٢) وكذلك وفقا لهذا المعنى، رأى وردزورث العالم المرنى :

كشئ محكوم بهذه القوانين المحددة ،

ومنها ينبعث السمو الروحى (٣) .

لم تبد الطبيعة فى نظر الرومانتيكيين البريطانيين « كشئ همجى بربرى جسيم » كما هو الحال فى وصف ديلرو الذى اعتر به كثيرا . وعلى العكس من ذلك ، فمن الغريب انهم كثيرا ما اشدوا بالقوانين التى تحدث النظام فى العالم ، وتكشف فى نظرهم عن الفكر الالهى الذى يمنح الطبيعة حياتها وجمالها .

(١) انظر الى ص ٢٤١ - ٢٤٢ من الجزء الثانى من (Prose Works, ed H.B. Forman

Biographia Literaria ed J. Shawcross

(٢) ص ٢٥٥ من

من جمع سوكروس - الجزء الثانى .

Prelude

ص ٣٧٢ - ٣٧٣ .

(٣) الفصل ١٢ من

حاول الرومانتيكيون عند تطبيق هذه الفلسفة في الخلق على « الاستمولوجيا » وضع نظرية عامة في المعرفة تعمل حسابا للتجربة الشعرية ، وتبرر الأهمية غير العادية التي نسبوها للشعر ، ورفضوا معتقدات العقلانية والتجريبية ومذهب التداخي ، وادعوا أن كل معرفة حقة فعل من أفعال الخلق ، ويظهر ذلك حتى في أحط المراتب . إذ يعد الإدراك الحسي حدا وسطا نتيجة لتأثير فعال من العقل على المعطيات الحسية ، أي من امتزاج ما هو ذاتي بالموضوعي . ويحدث فيما دمناه كولريديج « بالمعرفة الحيوية » امتزاج وثيق بين الوعي وموضوعه ، ويصبح المدرك جزءا لا يتجزأ من عقل المدرك . أن هذا يفسر سر ترويد وردذووث لكلمات مجازية مثل « يشرب » و « يأكل » و « يمتص » و « يتغذى » و « ينمو » في الدلالة على المعرفة ، والدلالة فوق كل شيء على « الاستيعاب » الذي يتحقق في علاقة الذات المفكرة بالعالم الموضوعي . وبالمثل لم يكن ما دمناه كيتس « بالأحاساس » حدسا مباشرا للحقيقة ، وقفا على الشاعر وحده ، ولكنه تجربة حية للواقع في المستويات الفزيقية والأخلاقية والميتافيزيقية . هذه التجربة (التي تستغرق فيها الشخصية استغراقا كاملا بملكانها الفكرية والعاطفية والإرادية) هي الفعل الأساسي الذي تعتمد عليه شخصية الإنسان في زيادة عمقها ونموها ، ولوغ الحكمة كاملة . ولا نخفى أن فكرة « المعرفة الحيوية » هذه منتزعة من معنى التجربة الشعرية ، في نطاق إطار فلسفة الخلق التي انبثقت هي ذاتها ، كما رأينا ، من مصدر للطبعة مأخوذ بنوره من التجربة الشعرية .

غير أنه من الواضح أيضا وجوب انتماء مثل هذا النوع من المعرفة إلى ملكة أخرى غير ملكة القياس المنطقي ، ومن هنا جاء دور الدافع الموهل الذي نسبته الرومانتيكيون الانجليز إلى سيكولوجية الخيال . وكانت فكرة الخيال تربط بالشعر عادة من قبل الانتقاص . وتركز حينئذ معنى الخيال على دور الاختراع ، أو الملكة التي تيسر للشاعر طهو خرافات ممتعة ، أو الصياغة اللغوية المنمقة للحقائق التي جاءه بها العقل المجرد . أما الرومانتيكيون فأنجسوا علم ، عكس ذلك إلى تعجيد الخيال بوصفه سدا على ملكات المعرفة ، والأداة الصحيحة لبلوغ الحقيقة .

تجلت طبيعة هذا التقدم ، وتبين مداه بكل دقة عند كولريديج ، بعد أن مهد له القرن الثامن عشر الطريق . فلقد فرق في تعريفه بين مظهرين للنشاط الخيالي . ووصف الخيال الأولي « بالقدرة الحية ،

والمؤثر الأول في كل ادراك حسي انساني ... فهو يكرر في العقل المتناهي الفعل الأبدى للخلق المتمثل في عبارة أنا اكون اللامتناهية « وعلى هذا يكون الله التي تزودنا بالمعرفة الحيوية . ولكن كولريدج استمر في الكلام عن « الخيال التناوذي الذي يحلل ويمزق ويفرق حتى يستطيع إعادة الخلق ، والذي يكافح من أجل تحقيق صفة المثالية ولأحداث الوحدة » والذي يعد أيضا « شئنا حيويًا في جوهره » (بيوجرافيا ليتراويا الجزء الأول ص ٢٠٢) . هذا هو الخيال الشاعري ، الذي يعتمد على المادة التي يزوده بها الخيال الأولى . فهو يحللها ويعيد صياغة المكونات لخلق « طرف وسيط » على غرار ما يحدث في الصبغة ، وبذلك يكتشف من الوحدة المثالية وراء تنوع مظهرها الحسي .

وما يحققه الفن من صفة المثالية والوحدة شيء مألوف بلاشك . ولكن الرومانتيكيين رأوا وحدة القصيدة وخاصتها المثالية لا ينبعثان من عملية فكرية أو تقنية محضة ، ولا يهتدى اليهما - كما اعتقد الكلاسيكيون الجدد - نتيجة لاتباع نماذج عامة وفقا لقواعد محددة . وعلى العكس ، فهما تمثلان تصاعد عملية عضوية ، فيها يخلق الشاعر عملا بعد رمزا (*) .

ولا علاقه بين الفكرة الرومانتيكية عن الرمز ، من الناحية النظرية ، ان لم يكن دائما من الناحية الفعلية - وبين القدرة الخفية على الإبداع التي وصفها كازميان بأنها « كل ما يصح اعتباره مصدرا لاشعاع غير مباشر ذي مغزى » (*) . إذ كان الرمز عند الرومانتيكيين الانجليز أكثر تحديدا . فهو تأليف أو جمع بين طرفين متقابلين ، يتميز كما قال كولريدج « بما يحدثه من استشفاف للفردى من خلال الخاص ، أو للعالم من خلال الحاض ، أو للكل من خلال العام » . في الرمز الأداة التي تتميز بتخصصها وتفرداها ، والمعنى الذي يتميز بكليته وعموميته ، لا ينقسمان ويتساويان في ضرورتهما . فكل منهما يقرر الآخر . ووحدهما شاملة لا تنقسم ، وكتب كولريدج « يشارك الرمز دائما في الواقع ، ويضفي عليه المعقولة » (*) .

Symbolisme et poésie (*) انظر كتاب
Stateman's Manuel, Bohn ed (★★) ص ٢٢٢
Forêt de Symboles (*)

تحتاج فكرة الرمز كأداة للتركيب الجمالى الى أساس سيكولوجى وطيد . وفى المذهب الرومانتيكى ، يدين العمل الفنى - كالتجربة الشعرية التى يعبر عنها مسواء بسواء - بقيمته كنىء تركيبى الى تألف الملكات التى يوزع الخيال أدوارها الأوركستراية ، وتشارك كل الملكات (من حسية وعاطفية وفكرية وخيالية واخلاقية) فى تكوين العمل الفنى . وكلها ضرورى للربط بين الجزئى والكل ، وبين الشخص والمالى وبين المرفى والعاطفى ، ولتجسيم الفكرة الأصلية فى أشكال حسية عضوية ، تتصف بسمو تفرداها ، وكذلك بقدرتها على لمس شفاف قلب الفارئ .

ثمة فكرة شائعة ان الدور الأساسى فى الشعر الرومانتيكى ، ومذهبه يعتمد على الشعور . وإن كان حتى وليم أميسون مع ما عرف عنه من براعة فى تحليل الكلمات المعقدة فد أحجم عن القيام بفصل الجوانب الدالة على المفهوم عن تلك الدالة على الماصدق فى هذه الكلمة المحيرة . ومع هذا فهناك شىء واحد ينبغى ان يدرك بوضوح : « الشعور » بالمعنى الرومانتيكى هو بكل تأكيد القدرة على التأثر ، ولكنه تأثر بشىء يستحق ذلك . وأقيم موضوع ، وأحق الموضوعات بالاستعمال فى الشعر هو بالضرورة ما تجود به التجربة الشعرية ، أى الطبيعة بعد صبغها بالصبغة الروحية ، والعالم بعد رؤيته بلفة الروح الهيروظليفية ، أو حسب تعبير بودليير « كفاية من الرموز » ، ومن ثم فعندما يتجاهل الشعر وصف الطبيعة ، ويجعل الانسان موضوعا له ، يكون أجدر انسان بالهام الشاعر هو من يحيا فى صحبة الطبيعة ، ومن يخضع للحافز الإلهى الذى يظاهاها . ان هذا يفسر اهتمام وردزورث بين آبن وآخر بحياة الريف . ولكن فى نهاية المطاف أجدر الناس بالهام الشاعر هو الشاعر نفسه ، الذى يتمتع مثلما يتبين من اسمه بأسمى رؤية لعالم مشحون وحافل بالمعنى المشیع بالنفحات الإلهية . وهذا يفسر بدوره ما عرف عن الرومانتيكيين من تركيز على « الأنا » .

وهكذا يتضح ان أناوية الرومانتيكيين شىء ، والأناوية النرجسية شىء آخر ، وربما صح تسميتها « بالأناوية اللاشخصية » . فالشاعر يرى نفسه كهيئة للنوع الانسانى فحسب . وبمعنى أبسط من ذلك ، يتمتع الشاعر بقدر أعظم من الآخرين بتلك الموهبة من الخيال التى

كثيرا ما تسمى « بالشعور » نتيجة للكسل في التعبير اللفظي فحسب ،
والتي يعتبرها الشاعر بمثابة شرارة الهية في الانسان .

على الرغم من قيام الشعور بدور اساسي في الشعر والفكر
الرومانتيكيين ، الا انه من الخطأ الظن بأنه صاحب القدح الملى . وعلى
الرغم ان « كوبلا خان » لكولريديج كانت ركن الزاوية ، واعتمد عليها
في كل المحاولات التي حدثت في الشعر البحث ، الا ان الرومانتيكيين
لم يذهبوا بعيدا على الاطلاق الى حد تأييد التلقائية الشاملة . فما تعرض
لهجومهم كان أولوية العقل ، في حالة طفانيته ، لا العقل ذاته . وعلى
العكس فلقد كانوا على وعى عميق بأهمية ملكة الاستنباط المنطقي في
كل مظاهرها .

لا وجه للدهشة طبعاً في قول كولريديج « ليس هناك من اشتهر بأنه
شاعر عظيم ولم يكن في نفس الوقت فيلسوفاً عميقاً » (١) ، وان كان كيتس
ذاته الذي طالما امتدح ، أو تعرض للتشهير ، عندما وصف بشاعر
الحساسية البحتة ، قد امتاز أيضاً بأهمية ما سماه « بالفلسفة »
أو « الحكمة » أو « امتداد المعرفة » أو « الدراسة » أو « التطبيق »
وعند وردزورث ، احتلت الحقائق العامة الصدارة بين المواهب
الضرورية للشاعر ، ولم تجيء تالية بحق لفكر الخيال (**) .

وفضلاً عن ذلك ، أدرك الرومانتيكيون أن الإلهام ليس كافياً
للشاعر ويتبين من كل سطر في تأملاتهم لتقنية فنهم ، ونظراتهم النقدية
للشعراء الآخرين ، اقتناعهم بضرورة « الحكم » للشاعر ، لو أراد تزويد
رؤياه لخياله بشكل واف .

ثمة فصل في معتقدات الرومانتيكيين أهمله المؤرخون والمقربون
أهملًا معيباً . واقصد بذلك نظريتهم في الشكل الشعري . هنا أيضاً
تصادف الأساسين اللذين نهض على اكتافهما الفكر الرومانتيكي برمته :
التجربة الشعرية ، وفلسفة الخلق الفني . إذ ان العمل المكتمل نتيجة
لفعل حق من الخلق ، تعتمد عليه الفكرة في تشكيل نفسها عضواً في
اشكال محسوسة وافية . وليست هذه الفكرة بدورها بشيء آخر
خلاف الرؤيا التي تنقلها التجربة الشعرية .

ليس من شك في أن الشعراء الرومانتيكيين كانوا على دراية كاملة باستحالة اعتماد النشأ على اعتمادا دائما على نقل تجربته يوساغة الصمات . ولأنهم لم يستسلموا لغواء اليأس ، ووصفوا عوصا عن دلف نظريه للتشكك مييه على العزلة العائله بناويه انن بالنسبه لرويا .

تجمع النظرية الرومانتيكية في النخل بين التعبيرية والوطيعيه . مما يهم هو الفكره ، والتجربه الشعريه التي ابعتت منها . ول ما لم يستمد من التجربه الشعريه ، ول ما لا يساعد على التعبير عن العزله ، ومن شيء قصد به الزخرف ، او تل سىء وجد بلا مسوع ، وزاسد عن الحاجه ، يبعي استيصاده بلا هواه . وهذا يفسر لمادا رفض الرومانسيون في ميدان الطام الاصول الاليه في الاسلوب الشعري التي بدت عزيزه عند اسلافهم ، بما فيها من استعارات اسطوريه ، و « باستورالات » سادجه منمعه ، وزيف شجى ، ودفعوا في العروض عن المروبه التي نعفى باختيار الوزن والايضاع اختيارا مباثرا ومعا لما يعرضه الانفعال ، الذي يعد اصلها السيلوجى . ولأنهم اضافوا وجوب حضور الايضاع للتوجيه ، وان يكون للوزن نظام خاص به ، لان الاعمال الاصلى منبعت من حدس يتصف بنظامه وتالعه ووحده . وفيما يتعلق « بالتخييل » ، فنام الرومانتيكيون بتحليلات ادبيهه وسيكلوجيه معصله ، واكتشفوا ان الصوره - في التشبيه والتمثيل التشخيصى او النعت الوصفى - هى افضل اداه لنقل موضوع الرؤية بصوره مشخصه ، في تفنده وتفرده . وهى مناسبة بوجه خاص في نقل حدس الوحدة لاعتمادها على القياس ، وعلى هذا ينضج ان مهمه الصوره الشعريه ليست مجرد الزخرف . واذا كان المجاز ضروريا للشعر - كما قال عنه ارسطو - فانما يرجع هذا الى ما يقوم به من رد للكثرة الى الوحدة .

علينا ان نتذكر انه لما كانت الوحدة هى موضوع التجربة الشعريه ، وغايه الخيال الخلاق في نفس الوقت ، لذا يتحتم وضوحها في بناء العمل المكتمل . ورفض الرومانتيكيون الواحدلين الكلاسيكيين القائمتين على المكان والزمان ، لانهما تشيران الى عوامل سطحية عابرة . غير انهم رغم احتفاظهم بوحدة « الفعل » ، فقد حودوا هذا المعنى بحيث اصبح الأفضل ان نذكر بدلا من ذلك وحدة البناء او التركيب . هذا يعنى ان مكونات العمل الفنى تدعم بعضها الآخر ، وخاضعة للكل ، وبذلك تشكل نمطا منظما ، يتصف رقم تكوينه العضوى بنظامه

الصارم . ولما كان الرومانتيكيون من أشد المعجبين « بالصونيت » ،
ومارسوا تأليفها ، قبلوا قواعد التأليف الفني ، لا بقصد تزويد القصيدة
بشيء من الوحدة الجوهرية الصورية والكفافية الذاتية ، بل لأن قواعد
التأليف تعنى تطبيق القواعد الكلية في كل خلق على الفن ، وبذلك يصبح
العمل الفني في ذاته برزوا ، نتيجة لخضوعه لهذه القواعد .

نرجع الى هذه الخاصة الرمزية المكانة الأخلاقية السامية للفن .
وربما بدا نجاهل أصحاب النظريات الانجليز المضمون الأخلاقي للشعر
متبرا للدهشة حقا . وحط الرومانتيكيون من قدر أنفسهم أحيانا عندما
تملفوا التعصب البيورتاني بأفوال دارجة الى حد بعيد . ولكنهم حاولوا
بوجه عام جعل العلاقة بين الفن والأخلاق تستند على الناحية السيكولوجية .
والواقع انهم قالوا باتصاف الشعر بقيمة مزدوجة . فهو من ناحية
يصقل خيالنا ، ويوسع ويثري شعورنا بالنظام والتآلف ، ومن صلاحيتها
لواجهة المسائل العملية . ان هذا يفسر لماذا اعترف الرومانتيكيون
متبعين المعايير المحببة لمصرهم « بفائدة » الشعر . ولم تكن هذه الكلمة
كما استعملوها مجرد ضرب من التبرير والدفاع .

لقد ارادوا بكل حماسة ان يكونوا ذوي نفع للبشرية ، وقاموا
جاذبية البرج العاجي ، وفي أفضل احوالهم لم يلجأوا الى ضباب
الروحانيات الزائفة في المثالية البتذلة ، اذ كانوا مقتنعين بانهم قد
احاطوا بحقيقة اساسية منسية من طبيعة العالم والحياة . نعم لقد
توافرت لهم رؤيا واضحة مثل معين بدا لهم أسمى بقدر لا نهاية له من
التفعية المألوفة التي سادت فكر عصرهم . وبدلوا جهدا كبيرا في نشر
احساسهم بالطلق وبالمكانة الروحية للانسان والطبيعة ، ولم يعتقدوا
في نفس الوقت بحاجة الشعر لتحقيق هذه الغاية الى سبل مناسبة
لطبيعته . وغنى عن البيان ان الرومانتيكيين عندما بحثوا طرق الشعر
زادوا زيادة كبيرة من فهمنا للجوانب السيكولوجية والجمالية في الفن .
كما لا يمكن ان ننكر ايضا ، انهم عندما كرسوا انفسهم لتحقيق هذه
الرسالة ، ساعدوا على المحافظة على المكانة الروحية للانسان في الوقت
الذي خضعت فيه لتهديد خطير .

لم تعد المعتقدات الرومانتيكية مسيطرة للزمان في جملة نواح .
وبعبارة أخرى ، لقد أصبحت جزءا من التاريخ ، وان وجب الاعتراف
بتتمتعها بميزتين باقيتين على اقل تقدير . أولا - لقد ساعدها اخلاصها

لذاتها على السمر بطريقتها العضوية اللامنهجية في طريق حددته التجربة الشخصية والرضا الباطنى . ثانيا - ومع ذلك ، فانها قد تميزت بوحدة ملحوظة ، لا ينكر حقيقتها ، اختفاؤها وسط الكتابات الضخمة المبهوشة . هذه الوحدة الباطنية هى صاحبة الفضل فى استمرار الاهتمام بالرومانتيكية . وما كان من المستبعد الا تسود الأدب والنقد لأكثر من قرن - لو انها انصفت بالترجسية وحدها - كما حدث فى مرحلتها الأولى - وبالتفكك الفكرى والضعف الدهنى وتراخى الشكل الفنى ، الذى لاهه خصومها عليه . مثل هذا النقد ، الذى عرف عن المرحلة الثانية المضادة للرومانتيكية له ما يبرره ، الى حد ما . ولقد ساعدنا النقاد المناهضون للرومانتيكية بمبالغاتهم ومسخهم على رؤية الرومانتيكية كما كانت فى ذاتها بالفعل . فلقد أبعدوها عن دائرة الأضواء، وانتزعوا الهالة المحيطة بها . أما الآن ، وهى تمر فى ثالث أطوار تاريخها أو بالأحرى تاريخ نقدها ، إنها قد استقرت فى تراث النفائس الأدبية الخالدة . على أن أساس هذا التقدير ، الذى غدا واضحا الآن ، لم يعد يرتكن - كما كنا نميل الى التسليم به - على خصائصها العاطفية بخيرها وشرها ، بقدر ارتكائه على الطريقة المميزة فى العرض ، واللغة الأصلية التى ازدهرت فى ازهى عصور الشعر الرومانتيكى .

فوكيس

خلق النظام من الفوضى : مهمة الشاعر الرومانتيكى

ألف الشعراء الرومانتيكيون لعالم تغير تغيرا كبيرا من حاله فى القرن السادس عشر ، بل ومن حاله فى أوائل القرن الثامن عشر . كان شعراء هذه العصور الأولى قادرين على جعل نظرتهم الى العالم تركز على صورة عالم ثابت منظم فى نسق من مراتب يطوها الله ثم يجيء بعده الملائكة ، والبشر والحيوان ، ثم الجمادات . فى هذا النسق ، كان الانسان بمثابة حلقة اتصال بين العالم الطبيعى والعالم الالهى ، وينظر التركيب الهرمى للمجتمع نظام العالم . هذا النظام غير موجود فى الواقع ، وان كان قد زود الطغيان التيودورى بالدعامة الواهية او التكاأة التى ارتكز عليها فى تبرير طفيانه ، او بدا كنظير للعالم ، او ربما كمثل أعلى ينبغى على المجتمع تحقيقه . والحق أن الكثير من نفائس ادب هذه القرون قد نما - فيما يبدو - من أمثال هذا التوتر بين التصور المثالى واخفاق الحياة فى التجاوب معه . ويتمثل هذا التوتر على سبيل المثال فى الصراع الذى دار بين حزب الملك وحزب ادموند فى الملك لير لشكسبير . وبالرغم من أن الالهة قد اثبتت فى النهاية هدالتها ، واستعيد النظام ، إلا أن المسرحية بينت فى الوقت نفسه فى صورة

R.A. Foakes (١٩٥٨) .

تأليف

The Romantic Assertion

قوية شدة بأس ادموند ويشات الملك الشريرأت ، اللأى رفضن
باحقار النظام المثالى .

ومع هذا فقد استطاعت فكرة النظام ان تزود الأدب بركيزة يستند
اليها . وتأثرت بالضرورة الحركة المسرحية والأفكار وعلاقات الشخص
بالعالم الذى يسوده النظام ، وبالمراتب التى وضعها الدين وجعل الله
فى قمته . ويحدد هذا النظام القيم ، ويميز بوضوح بين الحق والباطل
والخير والشر . وتحرص اية قصة على الحصول على معانيها الرمزية
واستعارتها بعد الاستنارة بهذه النظرة التى يستطيع الاستعانة بها فى
تجسيم أفكار ومشاعر عميقة من الانسان والعالم ، ويستطاع تركيز
موضوعات القصة عليها على أوسع نطاق . وجدير بالذكر أن أغلب
الأدب السابق لمنتصف القرن الثامن عشر قد عنى برواية القصص
أو بذكر ما ينوى قوله فى أقل تقدير بلسان العالم والأحداث والناس ،
وبالتحدث عن أشياء خارج المؤلف نفسه .

وتجاوب فكرة النظام مع العقل الذى اعتبر الملكة الإنسانية
الأساسية ، والملكة التى تميز الانسان على الحيوانات ، ويشترك فيها
مع الملائكة . فبعد سقطة الانسان فى عهد آدم ، كافح من أجل معرفة
ذاته ، ومعرفة الله بالتبعية . وينبغى الاستعانة دوماً بملكات النفس
العاقلة المتمثلة فى « العقل » أو القدرة على التفرقة بين الخير والشر
والحق والباطل ، وفى « الفهم » أى القدرة على الاحاطة بالمعقولات -
وليس بالماديات - بما فى ذلك فكرة الله ، لكبح جماح الحواس وضبط
الإرادة التى تمرضت للفساد منذ عهد آدم . وبعد ذلك ، وبعد أن
ينتقل البشر من حياتهم الأولى التى سبقت مولدهم ، الى الحياة الثانية
على الأرض ، سيتيسر انتقالهم الى السماء :

فى هذه الحياة الثالثة ، ستشهد نورانية العقل
وستشابه شرارته مع أشعة الشمس الساطعة
وسوف يستمتع برؤية الله بالفصل ،
بعد أن تزود حدة الرؤية بتأثير الهى (١) .

في العقلية السلبية ، يتحكم العقل فيما تفعله الحواس ، وساد الاعتقاد بأن الخيال « المصدر العام لكل شرونا وأهواننا الفوضوية » (٣) عندما يتلقى انطباعات الحواس ، « فانه يغير ويبعد التغيير ، ويمزج ويميد المزج » ، ويصوغ شتى أنواع الصور المستحدثة والمهولة . فلا اختلاف عنده بين سهولة تقبل الأوهام الشيطانية ، ولا الرؤى الالهية ، واعتقد أن الخيال ملكة مشتركة فيها الانسان مع سائر الكائنات ، بينما العقل من مميزات الكائنات الانسانية وحدها . غير انه لما كان عقل الانسان اسرع من عقول الحيوانات ، كذلك يتميز خياله بسرعة تأثره :

« بحيث يصح القول بأن الفاتناتبا (يعنى الخيال) شيء خطير ، فإذا لم يخضع للتوجيه والكبح اعتمادا على العقل ، فانه تسبب في احداث اثاره لكل الحواس ، واضطراب للفهم ، على نحو شبيه بآثر العاصفة على البحر » (٣) .

وباقتراب نهاية القرن الثامن عشر ، ازداد التناحر بين النظام المثالي والعالم الذى يحيا فيه الناس . وأصبح المثل الأعلى بلا معنى ، بحيث قضى على فائدته حتى كاستورة . وتوجت الثورة الفرنسية - في نظر الشعراء الرومانتيكيين على اقل تقدير - المؤثرات كنهوض الطبقة المتوسطة ، وازدهار الصناعات والتجارة ، وتدهور النظام الملكى والارستقراطية بوصفهما ممثلين للسلطة واقترب الديمقراطية ، وظهر تصور جودوين للمجتمع الكامل كضرب من الفوضى القائمة على الاستمتاع بالحياة والبوقوبيا ، واختفت الفكرة القديمة عن وجود نظام خارجي للعالم ، وحلت محلها افكار مختلفة سلمت مثل نظرية جودوين بإمكان تحقيق المثل الأعلى اعتمادا على الفرد دون (فرض أى نظام عليه) - وهذه نتيجة طسمية للديموقراطية . وهكذا رحب كولو بدخ بالثورة وقال :

انظروا يا عظماء العالم والرياءه وجبابرة

من ملوك وزعماء دنيويين

(١) انظر كتاب روث الدومسون : جيم سرجون داليس (١٩٢٧)
 Elizabethan Psychology and Shakespeare's Plays (١٩٢٧) - ص ١٣٤ .
 (٢) جبير دى لايريوداى : The Second Part of the French Academie (١٩٥٤) ص ١٥٦ .

كيف سيسقط ما ارتفع كنجوم السماء
 وكيف سيصاب السلطان المشنوم ويقع على الأرض
 عد أيها الإيمان النقى ، عودى أيتها التقوى الوديدة !
 ان مملكة السماء أصبحت لك ، وسوف يخضع
 كل قلب لحكم ذاته ، ويستظل برعاية الصالح الرحيب
 للمحبة
 عندما ينمو من تربة مشتركة اعتمادا على الكفاح المشترك،
 للاستمتاع بالمساواة في الحصاد (*) .

الف الشعراء الرومانتيكيون لم يجدوا صالحا لاتباع فكرة
 النظام والمقدار الرياضى ، أو للخضوع لمبادئ حكومة ثيوقراطية .
 انه مجتمع قد بدأ يسلم بفكرة الحكم الذاتى والمساواة بين الناس .
 ودفعهم القضاء على فكرة وجود أصل في الخارج يرجع اليه ، الى
 البحث عن مبدأ للنظام داخل الفرد في نطاق أنفسهم ، والكتابة عن
 الانسان وعن العالم على سعته على نحو يتوافق مع حياتهم الباطنية ،
 أو مع انفسهم التى اهتموا اليها بانفسهم ، ومع علاقتهم بالله التى
 صنعوها بانفسهم . وأصبح المرجع في شعرهم الفرد لا المجتمع ،
 أو المجتمع كما يترك بوصفه مجموعة من الأفراد ، لا كنظام هرمى .
 فالكثير من أعظم قصائدهم ليس الا سيرا لحياتهم ، ويكفى أن نذكر
 « المقدمة » لوردنورث و « دون جوان » لبايرون ، و « فى الذكرى » (*)
 لتينسون .

لم يكن مبدأ النظام الذى جدوا للبحث عنه خاضعا للعالم
 الخارجى والرجوع الى العقل ، ولكنه كان يتحدث باسم العالم الباطنى
 للفرد ، ويستوى الخيال . وامتحدثت اتجاهات ومقاييس نقدية
 جديدة لتفسير الشعر الجديد والدفاع عنه . وجاء أفضل تعبير عنها في
 « البيوجرافيا ليراريا » لكولريدج (١٨١٧) . كانت نظريته التى رأى
 فيها الخيال عند الشاعر قوة موحدة عليا من بين مظاهر نزعة

(*) Religious Musings
 (**) In Memoriam

ترانسندنتالية ، وإن كان الكتاب المحدثون الذين يبتون نظريتهم النقدية على اقواله لا يعتون بها كثيرا . الخيال عند كولريديج هو الملكة التى تحقق المثالية والوحدة : الملكة التى قد نستطيع بالاعتماد عليها ادراك وحدة العالم ، وادراك الله . فلن نستطيع الاقتراب من الالهى عن طريق العقل والمعرفة الذاتية ، بل بواسطة اسمى صورة من الوعى الذاتى ، « التى يعد فى نظرنا منبع كل معرفة ممكنة ، واساسها » . فنحن ندرك الله اعتمادا على الوعى الفردى المتمثل فى اسمى حالاته فى الفعل الخلاق للخيال ، الذى يكرر الفعل الأبدى للخلق عند الله . « ليس الوعى الذاتى نوعا من الوجود ، بل نوعا من المعرفة . وهو يعد أيضا اسمى وأعلى ما يوجد من أجلنا » . ولا تيسر هذه الصورة السامية من المعرفة الا لتلاثل ، ولن يتزود « بالرؤيا والمعرفة الحدسية » الا أولئك القادرون على الحصول على الخيال الفلسفى والقدرة الالهية للحدس الذاتى . فهم وحدهم الذين يستطيعون معرفته والشعور بالممكنات الكامنة بداخلهم . ويتصف أفضل شعر بخاصة الادراك الحدسى « لوحداث الوجود الكبرى » ، ويتمثل اسمى صور للوى الذاتى عند الشاعر المميز . بعد ذلك بباح الحكم على أية قصيدة عند انتقادها بأنها تعبير من عقل فردى ، وتجربة باطنية ، وتعريف القيم النقدية بالرجوع الى « الأصالة » و « الإلهام » وهما المعنيان اللذان جرت العادة على استعمالهما للدلالة على وجود بعض حالات من الادراك الحدسى . وهكذا قال كولريديج :

« ما هو الشعر ؟ هذا السؤال يماثل على وجه التقريب سؤال ما هو الشاعر ؟ لأن الإجابة من أحد السؤالين متضمنة فى إجابة السؤال الآخر . فالاختلاف بينهما من نتائج العبقرية الشعرية ذاتها ، التى تثبت وتحرر صور عقل الشاعر وأفكاره وأنفعالاته » .

استعان الشاعر الرومانتيكى بالقدرة على « الحدس الذاتى » لاستعادة النظام فى عالم لم يعد يطبق أية صورة جاهزة للنظام ، على نحو ما حدث فى حالتى شكسبير وبوب . فعند شكسبير كان العالم الطبيعى (الماكروكوزم أو الكون الأكبر) امتدادا لعالم الإنسان (الميكروكوزم أو الكون الأصغر) بحيث يستطيع الاستعانة بموضوعات العالمين وموجوداتهما ، كمعايير للنظام والقيمة تبعاً لموضعها فى النظام الهرمى . وكما يستطيع الاستدلال على خلق الإنسان من لون شعره (كشر اندرو أجوشيك ألكستينالى مثلا) أو تتسبب أصابته بآفة عاهة

في استبعاده عن نظام المجتمع المعترف به ، أو يدفعه الانصاف ببنوته غير الشرعية الى الاندفاع التمرد (ريشارد الثالث وفالكونبريدج وادموند) ، كذلك ربما انعكس العالم الطبيعي ايضا في السلوك (كما حدث في حالة عطيل ، الذي كان من أبناء بلد استوائي ، ولذا اتصف بدمه الحار وعاطفيته) ، أو ربما تمثّل في التوافق بين ما يطرا من اختلال في هذا العالم الطبيعي واختلال العالم الانساني (مثلما حدث عندما صرع الليل النهار واخفت الشمس في البروغ بعد مقتل دنكان في ماكبث) وامتدح « بوب » « البساطة المحبة في الطبيعة الخالية من التنميق » في حديثه عن الحداثق ، واكد القول بأن الفن يعتمد على « محاكاة الطبيعة ودراستها » ، ولكنه اتجه في ممارسته للشعر ، كغيره من البستانيين في عصره الى « فرض نظام على المناظر الطبيعية ، للشعر ، حتى لو كانت تتمتع بنظام فطري مستمد من النظام الفطري للطبيعة ، لا من الهندسة » . ففي شعره ، يظهر عالم الطبيعة مطلبا ملونا ، كما هو الحال في اى تصميم صوري يخضع للخلق الانساني . اليس هو الذى وصف الصناعة المزدهرة بانها « تشرق مبتسمة في السهول » . وبدت له « الفيلات المشيدة على ضفاف نهر التيمز قادرة على الايحاء بنماذج للاقتداء » . هنا نسقت الطبيعة بحيث أصبحت تتمشى مع القاييس الارستقراطية في النظام ، والقيم الاجتماعية ، ثم أضفى عليها بالتالى قداسة النظام الالهى . لقد رثى العالم الطبيعي عند كل من شكسبير وبوب - على نحوين مختلفين - كينبوع قادر على التزويد بنظائر لصور الفعل الانساني وصفاته الراسخة في نظام يعكس نظام المجتمع الانساني .

واتهار تصور النظام المثالى للمجتمع الانساني ، أو عالم الانسان الذى زود شكسبير وبوب بمرجع يرجع اليه ، ولم يعد قادرا على تزويد الشعراء الرومانتيكيين بتصور متآلف . والحق انه بعد التركيز على الحدس الذاتى والوعى الذاتى والخيال الفردى ، بدا المجتمع الانساني وكأنما هو صورة للخراب والموت ، وللغوضى في نهاية الامر . وهكذا بدت المدينة في الشعر الرومانتيكى والفيكتورى صورة للاعياء أو الفراغ الروحى ، بل وصورة لجحيم . وفقد العالم الطبيعي مظهره كصورة للنظام ، ودوره الرمزي القدامى ، التزويد بمجموعة من نظائر لعالم الانسان ، واتخذ مظهرا جديدا ، وبدأ في صورة الطليقة ، قبل ان يدنس الانسان ملاذا من الغوضى ، مليئا بأنواع من الصور اللهيمة السامية الهيبة . وترجمت الأشياء الطبيعية - التى بدت نقية خالصة ،

أو دائمة الرجعى بالنسبة لفساد المجتمع وعرضية الحياة - الى رموز ممثلة لبحث الرومانتيكى من النظام ، أو من صور لتألف الروحى . وبينما عكس العالم الطبيعى عند شكسبير وبوب النظام والقيم فى عالم الانسان والمجتمع الانسانى - ذلك النظام الذى نسب بحق الى القانون الالهى - أصبح الآن يستعمل فى تجسيم أمانى الشاعر الرومانتيكى ، ويعكس بصورة مباشرة نظاما علويا أو روحيا من صنع الخيال ، بعد أن أصبح دور الأشياء الطبيعية كموصلات للحقيقة كما سماها كولريديج :

« الخيال ... تلك القوة الوسيطة ، التى تعمل على خلق التألف ... الذى يجسم العقل فى صور للحس ، وينظم تبار الحس ، اعتمادا على طاقة العقل الدائمة التى تدور حول نفسها ، ويساعد على خلق نظام من الرموز المتألقة فى ذاتها والمشاركة فى جوهر واحد مع الحقائق التى تعد موصلة لها » .

وبينما استطاع شكسبير وبوب الاعتماد على مرجع مقبول كمحك للقيم ، كان على الشاعر الرومانتيكى الاعتماد على خياله فى خلق « نسق من الرموز » الموصلة للحقائق ، وكان يكتب أعظم أشعاره عندما يوفق فى ابتداع « نسق من الرموز » الموصلة للحقائق . ربما لم تكن هذه الحقائق من نفس النوع الذى جسده شكسبير وبوب فى الشعر . فلقد نظرا الى النظام الطبيعى فى حالة رجوعهما اليه كمييار ينحرف عنه العالم والمجتمع ، فى حالة وقوعهما فى الخطأ أو تمردهما وكذلك (الانسان فى حالة سقطاته) . أما الشاعر الرومانتيكى فحاول إقامة تألف يتناسب مع حالة من يحيا منعزلا منفردا فى مجتمع افوضى . ويستطاع الاعتداء الى هذا التألف اعتمادا على قوة الحدس الذاتى ، أى نظام روحانى ممكن ، باستطيع الفرد أن يعثر فيه على « مثال » ناوذ به من العالم ، وربما أمكنه أن يعرج عليه عند ابتعاده عن المعابر المألوفة . ولما كان لا وجود لمرجع مشترك يمكن الربط بينه وبين نسق رموز الشاعر الرومانتيكى ، لذا لم تكن الحقائق التى يمكن أن تسوق اليها هذه الرموز واضحة على الدوام ، كما يتبين من التعقيب الشهير الذى قيل عن « قصيدة البحار القديم » لكولريديج بأنها « أقرب قصة للديك والثور » . وأمكن التغلب على هذه الصعوبة بطريقتين : أولا - باستعمال الصور القادرة على التأثير ، وثانيا - باستعمال مفردات من الكلمات الدالة على القيمة المرتبطة بهذه الصور .

يقصد باستعمال الشاعر « للصور ذات التأثير » في العالم الطبيعي ، الاعتماد على المتدايعات التقليدية الشائعة لفرض قيم رمزية ، كاستعمال الوردة كممثل للجمال ، والجبال كرمز للأمانى ، مع الاكتفاء بذكر هذين المثلين البسيطين . لا جدال أن بعض هذه الصور قد أثبتت صلاحيتها لتحقيق المحاولة الرومانتيكية الرامية الى التغلب على الفوضى وفرض نظام مثالى ، ولذا عاودت الظهور في مؤلفات الكثير من الشعراء . ولعل اعظم صورة لاقت ترحابا كبيرا هي صورة النور . فهي رمز موفق للتنوير الروحي ، وللرؤى العلوية والخيال أو للمثل الأعلى الذى ينشده الشاعر . وتتخذ هذه الصورة جملة اشكال ، وان كانت الشمس والقمر والنجوم لها مكانة بارزة خاصة بسبب ارتباطها بالسماء ، وطبيعتها كمصادر دائمة للنور ، ومن هنا كان للشمس والقمر تأثيران مهيمنان على « رحلة البحر القديم » على سبيل المثال . ويبدو القمر بوجه خاص في شعر كولريدج كنور بشع في الظلام . وللشمس والقمر دور بارز في شعر وردزورث ، وبخاصة « الاشعاع العميق » للشمس الغاربة :

نور الوداع العميق

عليه تعتمد الشمس الغاربة للأعراب

عن الحب الذى تكنه

لبقاع الجبال

وفي ذروة هذه القصيدة ايضا ، كلن القمر اسمى مكانة ، و « انفرد بالمجد » في الرؤى العظيمة من الكتاب الأخير . والف كيتس قصيدة طويلة حول « اندبميون » الكائن الانسانى الفارق في الروحانيات والذى كتب له الظلود نتيجة لعشقه للقمر ، وقد مثل القمر ايضا قوة الخيال ، كما ان الشخصية الاساسية في هايبريون هي الاله الشمس . وكما تفرع كيتس للشمس بوصفها رمزا للخلود فقال « ايها النجم البراق ، آه لو كنت قادرا على مشابهتك في الظلود ! » ، نقلت رؤية شيللى في آدونيس الشاعر الخالى من الروح الى نجم ثابت فكتبت له الخلود . والنور ايضا من بين الصور السائدة عند تينسون (٣) ، الذى رمز به الى استعادة الايمان في صورة التقاء الليل

والنهار . فكلاهما يمثل : فينوس ، وكلاهما يمثل ذلك العشق الذى بدأ وكأنه قد قضى عليه بعد موت هالام ، ولكنه عاد وولد من جديد فى النهاية فى نور الصباح . وتقلت كل الأجرام السماوية صور ذلك العالم الخالد الذى يسود فيه الحب مرة أخرى . ومن المستطاع الاعتماد على صورة النور واشعاعه كأساس لمختارات من الشعر الرومانتيكى .

والنور ظاهرة من ظواهر طبيعية عديدة زودت الشعراء الرومانتيكيين بالصور . والحق أن كل مظاهر الطبيعة قد اثبتت صلاحيتها كنماذج دالة على الخلود ، متباعدة مع تقلبات الحياة الانسانية، ومن هنا قال كولريديج :

كل ما تلتقى به حواس الجسم
أرى له معنى ومزجا وابجديّة هائلة واحدة
للأرواح الغضة . فلقد وضعنا فى هذا العالم
وظهورنا تجاه الحقيقة الناصعة
حتى نستطيع أن نترك اعتمادا على بصيرة سليمة
كيف نفرق الجوهر من ظله (*)

هذه « الحقيقة الناصعة » للنور التى تمد رمزا للحب ، والتجربة الحدسية للتألف والمربطة بالأشكال الخيرة للطبيعة ، مع كل ما أتمصف بخصبه أو ساعد على بلوغ الخصب ، لها ما يقابلها فى صور الظلمة والفوضى والجلب . وربما كانت صورة المدينة أهم هذه الصور ، إذ أصبح قاطنو المدينة نموذجا للإنسان المنعزل لا عن أقرانه فحسب ، بل ومن صور الطبيعة التى ربما ساقته الى الاحساس العلوى بالوحدة مع الكون :

يا له من شيء منعزل حقير
بين أخوة لا حصر لهم من أرباب القلوب المغفرة
يطوف الهمجى بين القصور والمدن

شاعرا بذاته ، بنفسه المنحلة ، كأنها الكل
وان كان قادرا لو اعتمد على التعاطف الروحاني
على ان يجعل الكل نفسا واحدة ! (*)

والمدينة آهلة بالهمج . وفي شعر وردزورث ، تسببت مجتمعات
البشر والمدن في افساد الرعاة الصالحين . ووصف الشاعر في « المقدمة »
لندن بأنها خربة فسيحة . والمجتمع ليس المقصود في حديث الرومانتيكيين
عن النظام والتآلف ، ولكنهم يقصدون تآلفا علويا لا يستطيع الفرد
باوجهه الا عندما يلتقى برموزه المناسبة ، اى بما اتصف بجماله وغبته
« بعد الاهتداء » الى معانى دينية في اشكال الطبيعة .

ومن بين السبل الأخرى التي لجأ اليها هؤلاء الشعراء لاقامة
هذا النظام العلوي : المفردات التوكيدية والكلمات الدالة على القيمة
المثلة لنظرات أو مشاعر ، ثمة اجماع على الاعتراف بقيمتها كالجمال
والحقيقة والحرية : الكلمات المثلة لأسمى نوع من العلاقة بين البشر
كالحب والتعاطف والتآلف ، الكلمات الحافلة بالمعاني الدينية المصاحبة
وبقداسة خاصة كالصفح والفقران ، او أيضا الكلمات المعبرة عن اعظم
المحاولات والتطلعات الانسانية كالقوة والبأس والهبّة . والجلال .
ويربط الشعراء هذه الكلمات وغيرها من التي يعبر فيها في الاستعمال
المادى عن اسمى ما يقتوه الانسان كالأمانى والغايات السامية وأجل
المنجزات ، وبين الصور التي يراد احداثها اعظم قدر من التأثير ، وساعدت
هذه المفردات على تزويد الصور سياق من القيم اتخلت طابعا خاصا
بوصفها كلمات دالة على القيمة ، بعد أن نقلت الى مظاهر العالم
الطبيعى أسمى صفات الانسان وهى الانسانية الدينية ، وعلى حد قول
وردزورث ان اثرها يرمى الى :

جعل سطح ارض العالم
بما ينعكس عليه من ظفر وبشاشة وأمل وخوف
يت موج كأنه البحر (*)

ومن هنا أصبحت اشكال الطبيعة وصور التأثير مؤثرات يمكن الاعتماد عليها في نقل هذه الصفات مرة أخرى الى الشاعر ، واليهما يتجه القارئ عند تطلعه الى النظام . واشير الى هذه العملية أيضا في نفس كتاب « المقدمة » :

ايا حكمة الصنالم وروحه !
ايتها الروح التي تعد ممثلة لخلود الفكر !
وتنفخ الأنفاس في الأشكال والصور
وتمنحها حركة خالدة ، وليس هذا عبثا .
بالنهار وفي ضوء النجوم ، اى من اول فجر اشرق
على في طفولتي وأنت ترعيننى
بالمشاعر التي تبنى نفوسنا البشرية ،
لا اعتمادا على اعمال الانسان المتبدلة ،
بل بأشياء سامية وأشياء خالدة ،
بالحياة والطبيعة ، وبذلك تنقن
عناصر الشهور والفكر ،
وتمنحين بمثل هذا الترويض
القداسة لكل من الآثم والخوف
حتى يمكننا ان نعرف
سموا لنالقات القلب .

فأشكال الطبيعة وصورها منسوجة مع المشاعر البشرية ، بحيث تستطيع اعتمادا على التأثير المتبادل ان تتزود بالشاعر والقيم الانسانية كما يتحقق في نفس الوقت تطهير مشاعر الانسان وأمانيه ، ومنحها القدسية . وتدمم الكلمات الدالة على القيمة والصور كل منهما الأخرى ، بحيث تشبع الصور برؤى الشاعر ، وتصبح الكلمات ممثلة للحقائق التي تعمل الصور على توصيلها .

وتساعد هذه المفردات على تلميع الصور وخلق « نسق من الرموز » منها ، وننجم الصور والكلمات الدالة على الفهم ونشد ابروها ، عندما يظهر - كما يحدث غالبا - في معرات التوكيد . وتعد صور التأثير كتلك التي سبق ذكرها كالنور والشمس والعمر او المدينة والارضى المعراء ، رموزا ثابتة ، نسبيا ، لا تساعد الا قليلا على العمل كاساس لبناء قصيده جوهريه طويله . فهي تعد كافيها لافصاح الشاعر من مكتوبات صدره الوجيزه ، اما القصيده الطويله فتحتاج الى اطار لتزويد الصور بالتماسك والقوة ، ولتزويدها بوضعها نسما من الرموز بما يدل على العلامة . الفصائد الطويله ضرورية لاي عرض واف للرؤى والافصاحات ، لان القصيده الطويله وحدها هي التي تسمح بالسرد الكامل للصور والكلمات الدالة على القيمة . ففيها سياق كاف للتفاعل الخصب ، ولتايد الشاعر سلطان معانيه كاملا في كل درجاته ومن هنا تزودت القصائد الرومانتيكية الكبرى بشكل خاضع لصورة بناءة وحركة فعالة ، او فكرة ساعدت على التزويد باطار من الصور المتكاملة والكلمات الدالة على القيمة التي خلقت نسقا من الرموز ، وتحولت الى اداة لافصاح عما تسمى القصيدة الى التعبير منه في آخر المطاف . تنبع هذه الصورة البناءة كباقي صور التأثير والكلمات الدالة على القيمة ، على نحو تقليدي من رؤى حياة الفرد او من تجربة مشتركة في الحياة . واهم هذه الصور هي صورة الحياة كرحلة في الزمان وصورة الحب بين فردين كنموذج لوحدة اسمى .

من هذه العناصر ، ومن صور التأثير ، بما في ذلك الصور البناءة الكبرى والمفردات التوكيدية ، تنشأ الرؤيا الرومانتيكية وتتبع لفة الشعر الرومانتيكي هذه العناصر ، ودواستها هي افضل دليل يساعد على الاهتداء الى الطبيعة والخاصة الحقة لمحاولتها خلق النظام من القوضى .

ايرل فاسرمان

المجاز في الشعر

كانت الشخصيات المهيبة في أواخر القرن الثامن عشر التي منحت العصر أهميته التاريخية شخصيات ثابتة راسخة من طراز جونسون وبيرك وجيبون وهيوم . أما ممثلو العصر الأصل - أي أولئك الذين تجسست فيهم المؤثرات الحضارية والفكرية تجسما كاملا فيمكن العثور عليهم بين آل شاندى (في رواية تريسترام شاندى لستيرن) . فلم يكن الأسلوب المميز للعصر هو أسلوب جونسون ولا بيرك ولا جيبون ، أى الأسلوب المثل لعصور رغيدة جهرة الصوت ، ولكنه كان أسلوب الجمل المتلثمعة المترددة في الفصول العشرة التي تدور حول مفامرات العم توبى والتي لم تكتمل في صورة معقولة . وأبلغ تعبير وأخلصه عن نظرة هذا العصر للجمال هو الصفحة الموهشة التي يحرق فيها كل منا محاولا تمثيل الأرملة وادمان بطريقته الخاصة : « هل وجد في الطبيعة ما هو في مثل هذه العذوبة ؟ وهذا الحسن ! » . ويتمثل صراع العصر بلا جلوى بحثا عن شكل ذى دلالة في صورة تريسترام الهزيلة طوال روايته ، ومن الحقيقة المخيبة التي بدت في وجوب مراوغة الأحداث له الى الأبد ، لأن حياته ومعتقداته قد تضخمتا في سرعة تفوق قدرته على تسجيلها ، وبدت اعراض التدهامى الأدبى في اخفاق الكلمات عن تحقيق رسالتها . فلم تعد النكسات قادرة على الإشارة الى جملة أشياء،

ولكنها عندما أبرزت بعض المعاني غير المترابطة ، فأنها قد حُرِفَت التعبير ، وعزلت آل شاندى ، كل منهم عن الآخر . لم تعد البراعة الأدبية قاذوة على شحن الكلمات بأكثر من القيم المعتادة ، أو قاذرة على خلق لغة داخل اللغة ، ولكنها استطاعت صياغة نصوص بدت فيها علامات الترقيم والصفحات الخاوية والسطور الملونة الدوارة وكأنها لفظة .

ففى خلال القرن الثامن عشر ، اكتمل الشعور بتحلال نظم الكون ، التى سبق أن ساد الشعور بصحتها . فى القرون الوسطى وفى عصر النهضة ، اشترك المثقفون فى الإيمان بجمع من الأساطير التى تسعى للتوفيق بين المتعارضات ، والتى تعين الإنسان على إدراك العلاقات التى خلقت نمطا له مغزى يجمع بين أشياء وتجارب لولا ذلك لظلت متباينة متنافرة . وحولت هذه المذاهب الإنسان والعالم الى معجم من الرموز، وحقت تكامل الرموز بالإشارات الحافظة بالمعنى . غير أنه على نهاية القرن الثامن عشر ، كادت هذه الأنماط التى اشترك الجميع فى قبولها تختفى نهائيا ، وأصبح كل إنسان الآن يركب حصانا وهميا ، أو حصانا خشبيا هرازا . لم يكن هناك قبل القرن الثامن عشر ، أى مثقف يخفق فى إدراك الدلالة الكاملة لمعنى الشهب ، والدائرة ، والندى ، والصراع بين العناصر ، والتشابه بين الإنسان والعالم ، لأن كل معنى من هذه المعانى كان محاطا بشبكة من الصور والدلالات والقيم . أما الخبر الذى أنبا عن موت الأخ بوى فقد فسر تفسيرات متنافرة شتى ، كالأحصنة الوهمية التى كان يركبها مستعمو هذا الخبر . إذ كان كل منهم يركب حصانا مختلفا .

فى عالم تريسترام ، أصبح المعنى مسألة شخصية مرتبطة بمشاغل الناس الذاتية ، التى ظلت وحدها المرجع فى كل تفسير . فكل شيء يظهر لواتر شاندى نقيًا صافيا من خلال افتراضاته ، والأدوات والفردات والأفعال وخطط الحرب هى التى تحدد كل ما له أهمية فى نظر العم توبى . وتريسترام مفتون بتسجيل أحداث حياته ومعتقداته افتتان الطفل بالحصان الخشبي . ويتهلى الدكتور سلوب بأعمال التعميد والتوليد .

أما المسز شاندى فلا تدرك معنى لآى شيء ، فليس لديها أى حصان خشبي ، والأشنع فى هذا العالم الفارق من أعلى رأسه الى

أخصص قدمه في التعلق بالفردية الا ينجح أى مبدأ من هذه المبادئ في تنظيم الحياة فانضمرت بلا انقطاع في الفوضى . فكل ما يحدث في العالم كصلصلة مفصلة الباب ، أو تعثر المسر شاندى في توجيهه الأسئلة او سقوط نافذة ، يتسبب في أحباط نظريات والتر السامية وتشتيتها ، مثلما تحيط أحداث العالم الرتيبة (كملء ساعة مثلا) مشاريهه ، وهى مازالت في دور الجنين . لم تستطع « دائرة المعارف التريسترامية » التى تحكمت في حياة تريسترام اللحاق بجموح تريسترام أثناء نفضجه . وتعرضت محاولة المم توبى لوضع مبادئ لتاريخ الحروب للأحباط ، لأن اللعب الذى كانت تختبر فيه هذه المبادئ كان في حاجة دائمة للهدم ، وإعادة البناء نتيجة لما حدث من تغير في ارض المعارك وأحداثها . وتعرض هذا الاتصال الزمنى للتاريخ للتمزق الى تسلسلات مشتتة غير مترابطة ، لأن كل حادثة جديدة تقضى على ما سبقها . وترتب على التنافر بين الزمان الذى يسير في اتجاه واحد ، والحياة بأبعادها المتعددة ضرورة التزام تريسترام اتباع خطة وخلق وحدة كلية لأفعاله ومعتقداته عند تسجيلها . وبذلك يكون سنيرن قد ادرك منذ قرنين وجود انعزال بين أشياء حضارته ، واستحالة بُيات أى محور .

وأسفر ذلك عن اصابة قصة ستيرن بعجز في حركتها كالأذى أصاب ثور والتر . فأحصنة الجميع الوهمية تقفز في جنون للاحاطة بالمكان والزمان في العالم من بكرة أبيه ، وتعرض للاخفاق . كل هذا بسبب العجز الشديد الذى اشتركت فيه أيضا شخصية أخرى معثلة للقرن الثامن عشر : « الوجدانية على طريقة شافيتسبرى » التى دعت الروح والمشاعر وسط الأحداث المضطربة الى استعمال الحدس في ادراك ما في العالم المتنوع الى غير حد من تألف خفى ووحدة . وعلى الجملة يمكن القول بأن « الشاندى » وكذلك « الشافيتسبرى » قد ألفيا نفسيهما مشتبكين بصورة معقدة في كل شيء . فلا شيء حتى اسم تريسترام واتفه المجدوعة يدل على أى معنى ما لم يتم الربط بينه وبين ما لا نهاية له من المتناثرات كاللرات في المكان والزمان . ومع هذا فالواقع أنه لا وجود لأى شيء يرتبط بأى شيء آخر . فحتى الطفل - كما قال العالم قيساريوس - لا يمت بصلة قرابة لأمه ، وأقل من ذلك لأبيه . ان كل انسان وحيد في ذاتيته ، وان كان مشتبكا بالعديد من الأشياء . مثلما يتصف كل فصل من فصول رواية تريسترام بفضالة الوحدة ، وان كان متداخلا على نحو معقد في قوضى التكتل

وتعقده . وكما يمزل أى انسان نفسه على طريقة شافيتسبرى حتى يتمكن من الاحساس بوجود تآلف لا يسهل تعريفه فى عالم الأفكار الخالى من النظام . وكما يسعى المؤمن بمذهب التداعى الى الوحدة والظلمة عندما تتوقف الأشياء المتناثرة المتلاحقة عن اقتحام عالمه ، حتى يسمح لسلسلة المتداعيات بالانطلاق فى حرية ، لأن حركتها التى لا اتجاه لها ولا نهاية هى وحدها التى تمثل فكرة النظام عنده ، كذلك لم يكن محض مصادفة من مصادفات التدوق أن الأدباء فى أواخر القرن الثامن عشر كانوا يطربون بالضخامة الدالة على الجلال ، التى تفوق الإدراك ، والتى شعر ايزاك هوكينز براون « بأنها تنصف بسموها حتى عند خطئها » . « والتى تضم أجزاء مفككة ولكنها متآلفة » أو اذا كانت عين « جون لانجهورن » ، « لا تسعر بالمتعة الا فى الحالات التى يتعذر عليها تحديد مكان تحديقها » ، أو اذا قام وليم جيبلين بتحديد أصول انشاء الأطلال « علينا أن نعلم على التحطيم والتشمويه ، ثم نكوم الأشلاء المتناثرة » .

اعتمدت أساسا التقسيمات التى اعتدنا فرضها على الزمان ، وأسماها ببعض صور تاريخ الأدب على فروق أدبية أقرب الى السطحية كبعد قلب النوق التى تتحكم فى اختيار عادات أو موضوعات أو أصول لياقة معينة . وربما بدا اختلاف ملموس بين أية قصيدة من قصائد عصر النهضة وبين قصيدة من قصائد العصر الكلاسيكى الجديد فى الروح والموضوع ، وأن كان لا يلزم أن يتبع ذلك وجود اختلاف فى جوهر كيانها كقصيدة . وأبعد أهمية من الفروق التقليدية بين العصور التاريخية بالنسبة للطابع الأساسى للأدب هو الاختلاف الذى يفصل القرن والنصف الأخير عن كل ما سبقه ، لأن النقلة من العالم المقيد بنظام آلى الى عالم - تريسترام شاندى - قد أثرت فى قدرة اللغة ذاتها على التعبير . فعندما كان فى جعبة الشعب أنماط من نوع الأساطير استطاع فرضها على أنماط اللغة ، كان من السهل انطلاق مفردات اخصب وتراكيب جديدة للتعبير الشمرى . غير أنه بعد أن اختفت هذه الأنماط لم يتبق غير اللغة ذاتها فى صورتها العارية . وربما استفاد من ذلك العلم والفلسفة ، أما الأدب فقد اشتد حينئذ هزاله . فلم يكن من المستطاع صدور أكثر من كتاب واحد من نوع « حياة تريسترام شاندى الموقر ومعتقداته » ، أو عمل أدبى واحد من النوع المختلف عن كتب الأدب السائدة ، من المسلم به أنه قد استفاد كل ما فى جعبته .

يرجع بكل وضوح إمكان خلق الأدب مرة أخرى بعد اخفاق
 أواخر القرن الثامن عشر نتيجة لنزومه الى خطل الأحكام الاستدلالية
 والمعاني العاطفية بالأدب ، لا الى أننا قد عدنا مرة أخرى الى الإيمان
 بأساطير الكون ، ولكنه يرجع الى تعلم الشاعر كيف يرغم حصانه
 الوهمي على مسايرته في خطئه . في نهاية القرن الثامن عشر - ومنذ
 ذلك الحين - طوبل الشاعر بإدراك البناء الذي يتبعه في تنظيم مادته
 وتراكيبه التي اتدعها ، وتخرج عن نطاق مسائل اللغة ، وبذلك فكان
 عليه أن يعنى بهذا البناء ، وأن يدرك قيمة هذا الفعل الشعري على
 خلق نسق كوني ، وكذلك القصيدة التي أصبح خلقها ميسورا
 اعتمادا على هذا النسق . كان درايدن قادرا على الاعتماد على استعداد
 قارئه على التعرف الى التطابق بين المخططين (مخطط الكون ومخطط
 القصيدة) في رسالته الى شارلوتون . كما استطاع بوب ودنهام
 الاطشنان الى تجاوب قرائهما لشعرهما بفضل ادراكهما للديالكتيك
 المعتمد على « التآلف من طريق الاختلاف » (*) . وكان الشاعران
 قادرين على تعريف هذا النمط لقرائهما بعد التنبيه صراحة اليه .
 أما النظام الحافل بالمعنى في « أنشودة الآنية الاغريقية » لكتيس على
 سبيل المثال ، أو في قصيدة « النبات الحساس » (**) لشيللى فإن
 ما استطاع خلق الترابط بين صورها واحكامها وإيماءاتها كان نيشا
 كامنا في الفاعلية الكامنة لهذه القصائد ، ولا يمكن فصله عن النشاط
 الشعري . ان كل قصيدة من هذه القصائد تخلق معانيها التي
 تتجاوز التركيب اللغوي . ويكفى أن ندرك مدى استحالة إجمال صور
 العالم عند الرومانتيكيين والفيكتوريين أو المحدثين - مثلما كان ميسورا
 تحديد صور العالم المؤلف في عهد اليزابث كي ندرك فداحة
 الاختلاف في النظرة الأدبية . فلا بد أن يقوم الشاعر الحديث بوضع
 أسطوره التي يعتمد عليها في تنظيم مادته ، لأنها منبع مادته اللغوية ،
 وتراكيبه ، فهي التي تساعد اللغة على التحول الى شعر .

وقدم كيتس دليلا دراميا لأثبت هذه الحقيقة . فلقد اعترف
 عندما كتب لنائره حول بعض التحويرات التي أجريت في الفقرة الخاصة
 بالسعادة في « أنديميون » ، أن التعديل قد يبدو في نظر أي رجل
 منطقي (أو Consecutive بلغة كيتس) مجرد اختلاف

Concordia discors (★)
 Sensitive Plant (★★)

لفظى ، « ولكننى أؤكد لك اننى عندما كُتب هذه الفقرة ، قد بدت لى كخطوة محسوبة خطاها الخيال نحو الحقيقة ... وربما كان انبأى لهذا الدليل من أعظم الخدمات التى قدمتها » . فى هذا الدليل ، اكتشف كيتس لذاته النمط الحافل بالمغزى للوجود ، والتراكيب الشخصية الخاصة التى تستطيع القصائد اللاحقة الانتهال منها لو ارادت خلق حقيقة مستقلة لها نظامها الخاص بها .

من بين أكثر المصادر الباكرة شيوعا فى الرمزية وأنساق الفكر مذهب « تماثل المخططات » و « السلسلة الكبرى للوجود » ونصور الإنسان كما لو كان كونا صغيرا وديالكتيك التوافق عن طريق الاختلاف والأنواع الأدبية ومذاهب الأسطورة من وثنية ومسيحية . أما أن تكون بعض هذه الصور من المدركات النسبية قد نداعت فى القرن الثامن عشر فأمر واضح لا يحتاج الى بحث هنا . فلقد أسفر مزاج العصر العقلانى الصميم عن استحالة ظهور نوع الشعر الذى نظمته جورج هربرت (فى القرن السابع عشر) والمشحون بإشارات معقدة مأخوذة من الكتاب المقدس والطقوس . وبعد بداية القرن الثامن عشر ، وبعد المهاجمات النقدية للتصنيف القاطع لأنواع الأدب ، وازدياد عدد القراء من أنصاف المثقفين ، أصبح من غير المناسب أن يتبع التعقيد اللفظى ولا تعقيد البناء الذى جاء به يوب عندما ألف قصائد اتبع فيها الأصول الملحمية أو سخر فيها على غرار هوراس . كما أن الأسطورة الكلاسيكية لم تستمر فى البقاء كوسيلة رمزية محددة المعالم ، وبوجه عام اعترف العصر بارتباط بقاء الأسطورة الكلاسيكية كطريقة للتعبير باستمرار بقاء الإيمان بها ، والاستناد اليه ... ولما لم يعد أحد يشعر بصحة الأسطورة الكلاسيكية على أى نوع فإنها لم تعد قادرة على أن تزود التجربة بأى معنى أو نظام ، ومن الناحية اللغوية لم تعد قادرة على تحميل اللفظة بأى إشارات ، أو ربط هذه الإشارات بأى كل ذى مغزى ... وتدهورت الأسطورة ، ولم تعد تعنى أكثر من معناها اللفظى ، وأصبحت قاصرة من حيث قدرتها على الإشارة ، مفتقرة الى القدرة على النمو المعسوى الى أنساق معقدة من التعبير . وفى أفضل الأحوال كانت الأسطورة الكلاسيكية قادرة على التزويد ببعض المعانى المجازية المحدودة العارضة ، ولكنها لم تعد قادرة على القيام بدور الفكرة النسبية ، كما كان يحدث على سبيل المثال عند سينسر . وبعد أن عدل الأدباء عن أن ينظروا الى هذه الأساطير نظرة جادة ، أمكن الاعتماد عليها فى نظم بعض أشعار السخرية من البطولة ، كما

حدث في بعض شعر بوب (٣) . وكتب ملموث يقول : « وبما رضىت أن تدع الآلهة يستحوذون على أشعار العبرة الاخلائية والهزليات ، ولكننى لا اطيع ظهورهم بىامى الأشعار كشخصيات فعالة ، وأقر ظهورهم فقط من قبيل التشبيه والتلميح » . وبما نمنى جوزيف سينس وارايموس داروين إعادة تكييف الأسطورة القديمة حتى تناسب الاستعمال الشعرى الحديث ، وإن كانت الدراسة المقارنة للأساطير في القرن الثامن عشر قد أثبتت ضرورتها ، وساعد هذا على استخدام الأسطورة الكلاسيكية ، بعد إعادة تفسيرها ، وبعد أن عادت لها حيوتها وخصبها مرة أخرى في بعض تركيب ومفردات شعرية . ولم يتحقق الاعتراف بتضمن الأساطير الكلاسيكية حقائق كلية ، وتصورها ككل معقد بدلا من تصورها كطائفة من المصطلحات المشتتة الموروثة إلا بعد البحوث العديدة عن مفتاح لكل التراث الأسطوري . ومع كل هذا فقد أدى الاتجاه المقارن في تفسير الأساطير الى حث كل انسان على الاعتقاد بأنه ند لايزاك كازوبون (الباحث اللاهوتى الفرنسى الأصل من القرن السادس عشر) . ومن ثم أقدم نيلى على تفسير الأساطير القديمة بطريقته الخاصة ، كما تخيلها كيتس على النحو الذى يناسبه . واحتوت الأشعار الأسطورية في القرن التاسع عشر على روح الأسطورة في كيانها مما يسر وجودها كقصائد شعرية .

كان من المفرد ايضا اختفاء فكرة القرن الثامن عشر عن « التوافق عن طريق الاختلاف » ، بعد أن سارت كل التيارات الفكرية المعاصرة في اتجاه مضاد لها . وعلى الرغم من أن نظرية نيوتن في التوتر بين المقدوف والجاذبية قد بدت الى جانب عوامل أخرى وكأنها قد زودت الفكرة بدمامة علمية جديدة ، إلا أن النظرية الفيزيقية الخاصة بالصراع بين العناصر الأربعة التى اعتمدت عليها طويلا فكرة « التوافق عن طريق الاختلاف » قد تعرضت الآن للاستنكار . فلم يعد ميسورا الدفاع عن نظرية تنادى بإمكان حدوث تآلف بين المواطنين اعتمادا على الصراع بين الوحدات السياسية على غرار التآلف الذى تحدثه العناصر الطبيعية المتصارعة . على أن ما هو أهم هو وقوع المذهب ضحية للاهتمام السائد بالتنوع واللاتماهى ، ومثلت هذه الحركة رمزيا ايضا على المسرح السياسى . وتمثل فكرة التآلف من خلال

الصراع « النزعة المحافظة » بالضرورة - كما رأينا - لأن المحافظين يؤمنون بالتوافق السياسى الذى يتمخض عن اصطدام بين قوتين متساويتين : الملك والبرلمان . اما نزعة الأحرار فتتميل الى النظام الجمهورى الذى يشيد بقوة البرلمان ، ويعتمد فى البناء على الكتل غير المتجانسة من عامة الناس . وكانت نزعة الأحرار وطريقة الأحرار فى التفكير هى التى سادت السياسة الانجليزية بعد موت الملكة آن .

وفضلا عن ذلك - فحتى عندما ازدهر مذهب « التوافق عن طريق الاختلاف » بصورة حية كمبدأ ممثل للتوافق فى الكون ، فانه كان مصحوبا بفكرة أخرى وصمته بطابع خاص . فعندما ترجم جون نوردين بحث لورنس ليروا (١) عن « القلب » ، فانه حرص على قلب معناه ، ومن ثم فبينما كان الصراع عند ليروا يعنى حدوث توازن ثابت دائم ، اتجه نوردين الى تفسير نفس الفكرة بحيث تظهر مدعمة لنظريته فى التدهام والتدهور . صحيح أنه قد اعترف باتساع الطبيعة لمبدأ « التوافق عن طريق التنافر » ولكنه رأى أيضا ما يجره الصراع فى أعقابها من دمار ، وكيف يعد مسئولا عن تدهور الحضارة والانسان والعالم . . فى معركة القرن السابع عشر بين القدامى والمحدثين كثيرا ما تم اللجوء الى هذا « المذهب » لتدعيم فكرة التدهور ، وعندما حاول الأسقف وليم كينج فى القرن الثامن عشر تفسير « الشر الطبيعى » ، فانه أثبت ضرورة خلق الله « للتضاد فى الحركة » باعتباره يحقق للعالم المادى اعظم خير وأقل شر مستطاع ، ولكنه أرغم على القول بأن هذا سيؤدى « لا محالة الى تعلق تجنب الصراع المتبادل بين هذه الأجسام . . . وان كان انفصال الأجزاء أو تشتتها يعنى الفساد » (١) . ان نفس الفكرة التى بدت لبعض الناس مؤكدة لوجود نظام ثابت فى الكون ، قد دلت للآخرين دليلا على الفوضى .

نبعت فكرة التوافق عن طريق الاختلاف ، وكذلك فكرة التنوع الامتناع عند افلوطين من أصل واحد . ويرد ما حدث فيما بعد من استمرار لبقاء إحدى الفكرتين ، الى الاتجاه الذى مال اليه التوازن الفلسفى . ولقد بين الأستاذ لوفجوى كيف ظهرت مكتملة لأول مرة

Essay on the Origin of Evil

(١) انظر الى الفصل الرابع من كتاب

(الطبيعة الرابعة ١٧٥٨) .

(*) فيلسوف فرنسى (١٥١٠ - ١٥٧٧) .

فكرة الكثرة التى دعمت تلميها ميتافزيقيا الافتتان بالكثرة اللامتناهية فى ثالث انيادة من انيادات افلوطين (٢) ، وإن كان أصل فكرة « التوازن عن طريق الاختلاف » يرتد برمته مباشرة أيضا الى نفس الفقرة حيث حدث توفيق بين الفكرة والنظرية الأفلاطونية فى الواقع . فلقد اعتقد افلوطين أن العقل الموحد للعالم الصادر عن الواحد لن يستطيع الانتقال الى عالم الخلق الا فى صورة ناقصة ، ومن ثم فانه يحدث صراعا بين كل جزء وكل جزء آخر . ومع هذا فان كل المتضادات القائمة فى العالم المخلوق موجودة فى عقل العالم ، ومن هنا فانها تعد من مكوناته . ان التعارض ذاته هو دعامة التماسك فى عقل العالم . ويكاد يكون دعامة وجوده . فالعالم اذن تألف ولكنه تألف وحصلية وحدة قائمة على متضادات . ان كل الأشياء تنبعث من وحدة ، وتعود مرة أخرى الى الوحدة نتيجة لحاجة الطبيعة الصرفة ، وتكشف الاختلافات من نفسها وتبعث المتباينات ، وان كانت كل الأشياء تنطوى تحت نسق منظم واحد نتيجة لوحدة الأصل . ومع هذا فلما كانت طبيعة عقل العالم التعبير من نفسه فى أفعاله فانه يتحتم عليه خلق كل الدرجات الممكنة من الاختلاف ، ابعدها تطرفا هى المتضادات . وهكذا تكون الكثرة اللامتناهية والمتضادات مجرد درجات من نفس الفعل الخلاق مهما بدأ فى متضمناتها من اختلاف .

قلما ظهر بعد ذلك « التنوع » والتضاد كمعنيين متميزين . واعتمدت قصيدة « تل كوبر » لدينهام و « غابة وندسور » لبوب فى لغتيهما الدقيقة على التراكيب المعقدة لمبدأ « التوافق من طريق الاختلاف » ، وان كان دينهام قد ربط طريقة خلق الطبيعة للتألف من خلال التنافر بولمها « بالتنوعات القريبة » وبدأ لبوب أيضا الاضطراب المتألف نظاما قائما على التنوع . واعترف بوب لسبنس بوجود الاعتماد على التنوع كأحد المبادئ الأساسية فى تنسيق رياض المناظر الطبيعية ، وان كان التنوع متضمنا فى أغلب الأحيان فى المتباينات كالنور والظل ، ولذا فانه لا يعنى مجرد التنوع الموهوش . وبينما استطاع مذهب التضاد التزويد باطار حيوى بسنطاق تطبيقه على جميع أركان التجربة الانسانية ، لم تكن فكرة الكثرة بأكثر من تصور من التصورات . فهى لم تبد كنسق فكرى ذى كيان متوافق.

وتشتت الاعتقاد في وجود تآلف قائم على التنافر بتأثير النزعة الحرة ،
 أى الاعتقاد في كثرة من العوالم والنقطة من عالم مطلق الى عالم لامتناهى ،
 والولع بتعدد الألوان وسمات الجلال ، وبخاصة نظرية شافيتسبرى
 فى الجمال تتألف يتعلل الافصح عنه . واصبح الايمان بوجود
 تآلف وثيق بين الأنواع اللامتناهية والكثرة الأساس المسلم به لكونيات
 أواخر القرن الثامن عشر . وعلى الرغم من استمرار ظهور مبدأ
 « التوافق من طريق الاختلاف » من حين لآخر بين أتباع شافيتسبرى
 مثل هنرى بروك ، إلا أنه ظهر عادة كعامل بسيط من عوامل التنوع ،
 مثلما كان التنوع عند دينهام ويوب حالة بسيطة من المبدأ المسيطر
 لتآلف التنافر ، أن لم يكن مرادفاً له . وبعد تطور مقولات الجماليات
 الجديدة ، أصبح التوافق القائم على الاختلاف صفة للجميل ، وأن
 كان العصر قد وهب نفسه أساساً « للرائع » و « الجليل » ، الذى
 تنسم صفاته بالتنوع والانطلاق . وكتب بروك عن النظام الكونى
 الذى يحدث « التآلف من الفوضى ، ويخلق الصداقة من العداة » .
 ومن « النظام الإلهى » ، الذى يربط « برباط الزواج » بين « العناصر
 المتعادية » . ولكن وكما هو الحال عند أفلاطون لا انفصال بين المبدأ
 وبين مبدأ الكثرة . ووهب بروك أشعاره لفكرة الكثرة اللامتناهية .
 فلما كان أتباع شافيتسبرى قد افترضوا وجود تآلف لا يسهل التعبير
 عنه فى الطبيعة يستطيع ادراكه بطريقة خفية اعتماداً على الاحساس
 بالجمال ، فانهم أحسوا بمتعة من قدرة الإنسان على حدس هذا
 السر الخفى فى أكثر أشكال الطبيعة تنوعاً وافقاراً الى النظام :

**من خلال العوالم المختلفة ما زالت تتسلسل الأنواع
 المختلفة**

**وبينما يساعد النظام على توثيق الروابط ، يزيد الجمال
 اعتماداً على التفجير**

ومع صدورهما من الواحد الحكيم الذى لا يتغير

إلا أن الإشعاعات المتغيرة بلا نهاية ما زالت تظهر (*)

وأضح أن مثل هذا التصور لنظام الأشياء يفتقر الى الحيوية
 والتماسك ، فكل ما تيسر تحقيقه فيه هو سرد العناصر متفرقة حتى
 يمكن استخلاص التآلف الإلهى الكامن بها .

وعلى هذا يتبين أن القرن الثامن عشر لم يبتعد عن ميراثه الفكرى ابتعادا كاملا ، وإن كان من اليسير ادراك مدى ما أصاب مذهب « التوافق عن طريق الاختلاف » من وهن ، وكيف فقد قدرته على تنظيم الفكر . وقام هنرى جونز من القرن التاسع عشر (على سبيل المثال) بنضمين هذا المبدأ (٢) ، وإن كانت قصيدته مجرد محاكاة دالة على الاجتهاد « لىل كوبر » و « غابة وندسور » .

ولكن من غير الميسور أن تكفى بالاعتماد على عناصر كالكثرة والتنوع واللامتناهى والتآلف عند شافيتسبرى فى صنع مذاهب محددة المعالم . إذ أنها لا تحتوى - أو تتضمن - أى نظام دال على العلاقة خلاف الروابط اللغوية . وربما استطاع يوب وذنهام فى مشاهدتهما المحدودة تنظيم العالم وكل الحياة الإنسانية تنظيما ذا دلالة ، وإن كانت العواقب التى تمخضت عن فشل مبدأ « التوافق عن طريق التناظر » نتيجة للكثرة المتناثرة هى الفوضى التى ظهرت فى الأشعار التى جمعت بين النظرة الفيزيقية واللاهوتية ، مثل « الفصول » لطومسون ، و « الطواف » لريتشارد سافيج ، التى كانت مفتقرة لأى أداة للتماسك باستثناء اللغة . فقد عجز هؤلاء الشعراء عند متابعتهم للكثرة المتناثرة من الأشياء عن القيام بأكثر من سرد لقوائم الوفرة الموهلة من عناصر العالم المتنوعة ، وكانوا يأملون أن تغطى القائمة عند اكتمالها آخر الأمر كثرة الأشياء عن بكرة أبيها . فلقد أدى افتقارهم الى نسق كونه يتمثلون عليه فى تشكيل القصيدة الى عدم قدرتهم على القيام بأكثر من تسمية الأشياء بكلمات فى محاولة لا نهاية لها لخلق كون من أكداى الكلمات .

جنحت الأنماط الكبرى الأخرى الفكر الوسيط وعصر النهضة الى الاستناد على نفس الأنماط التى زعموا أن العالم يعتمد عليها فى نواحيه الطبيعية والأخلاقية والروحية . وإن أى لمحة بسيطة الى ما آلت اليه الفكرة سيبين مصر هذه الجوانب جميعا (٣) . استطاعت مذاهب « التسلسل الكبير » ومذهب شافيتسبرى ومحاولات النظرة الطبيعية اللاهوتية للرد على المذهب التأليهي بإثبات التشابه بين الحقائق

Rath-Barnham

(*) لى

(٢) انظر الى كتابي Nature Moralized : The Divine Analogy in the 18th Century

(١٩٥٢) ص ٢٩ - ٧١ .

الطبيعية والروحانية ، ابقاء الفكرة حية لفترة قصيرة ، وإن كانت قد أصيبت في مظهرها بوهن كبير . ولم يطبق مذهب التطابق المتماثل في التراكيب الشعرية بقدر ما دار حوله من كلام ، وأثبت « الدكتور جورج لين » أنه « نظرا لوجود تشابه دائم .. بجرى متسلسلا في كل درجات المخلوقات حتى خالقها ... يمكن القول بأن المرئى صورة للخفى والمحسوس صورة للامحسوس والموجودات للنمط الأصلي والمخلوقات للخالق ، على بعد لا متناهى بدرجة مطلقة (٤) » وأثبت جون جيلبرت كوبر اعتمادا على مذهب شافنبرى القائل بوجود وحدة بين الجميل والحقيقى والخير « بأن إرادة الخالق قد شاعت وجود توافق دائم بين ملكات الكمال الخلقى وقدرات الخيال وأعضاء الاحساس الجسماني » . ومن هنا فهناك :

تشابه بين جوانب السحر الاخلاقى والتألف والبهجة وبين هذا الاطار الجميل للالاشياء الخارجية (٥)

ونزع المدافعون عن الأفكار التقليدية ضد مهاجمات أنصار النزعة التأليهية الطبيعية الدينية الى اقرار القول باعتماد العوامل التى تساعدنا على معرفة الكثير من قوانين الله بوصفها قواعد سلوكية للمخلوقات الحرة على مبدأ « القياس » . ولا يصلح مبدأ القياس هذا للاتباع في علاقات الفئات المختلفة من الكائنات العاقلة او الاخلاقية فحسب ، وإنما يصلح أيضا في علاقتها بالظواهر الطبيعية ... فنحن نستطيع الانتقال في براهيننا من الظواهر العرضية العابرة الى الروحانيات اعتمادا على القياس ، كما يمكننا اثبات وجود الإرادة الالهية بقياس غايته من العالم المادى ومقارنتها بغايته الاخلاقية « (٦) » .

ولكن ورغم هذه الحالات ذات الدلالة ، فقد نضبت الحياة بكل وضوح من فكرة « القياس » ... وانفصل مذهب المطابقة من

(٤) مقالة كتاب Philosophical Principles of Religion (١٧١٥)
The Power of Harmony (٥)

(٦) ديثارد مارتون - ص ٦١ من كتاب
Analogy of Divine Wisdom in the Material, Sensitive, Moral, Civil and
Spiritual System of Things (١٧٥٠)

أى نظرة إلى العالم ، واستمر الاحساس بعقل العقل إلى تطبيق مبدأ القياس ، وإن كانت دعامة الكونيات التي اعتمد عليها مبدأ المطابقة قد ولى عهدا الآن . وفى أفضل الأحوال ، وتبعاً لميل القرن الثامن عشر إلى ترجمة كل قضايا الوجود إلى قضايا سيكولوجية - مثلما ظهر ميل أيضاً إلى تحليل لغة الشعر إلى مجرد طائفة من المنبهات للاستجابات الذاتية والعاطفية - ظهرت محاولة للمواءمة بين تصور « المخططات المتطابقة » مع مذهب نزعة التداعى . قاعد دافيد هارتلى مثلاً قائمة بالمتشابهات التي احتوت من عجب على بعض المتطابقات التي عرفت من العصر الوسيط ، وعصر النهضة كتشبيه عالم السياسة وعالم الطبيعة والكون بجسم الإنسان واكتشاف التشابه بين التضرع للحاكم أو القاضي ، والأب ، عند الإشارة إلى الله . والقول بالتشابه بين الأطوار التي يمر بها الإنسان والعالم وبين فصول السنة أو أقسام النهار . . ورغم الترحاب طويلاً فيما مضى بهذه المتطابقات باعتبارها صحيحة في النظام الإلهي للأشياء ، إلا أنها الآن لم تعد تبدو صحيحة ، كما أن أحد لم يعد يشعر بصحتها . إنها نتيجة لنشاط التداعى في العقل ، ومن ثم فإنها لا تزيد من تشبيهات وخرافات وأمثلة واستعارات . وبمجرد استغراق « العقل في تطبيق مبدأ القياس والكشف عن التشابهات والتعبير عنها ، فإنه سيخضع في هذه الطريقة لتأثير (التداعى) بل وربما أرغم الأشياء على الانطواء في نسقها ، باخفاء الاختلاف وتضخيم أوجه الشبه ، وتكييف اللغة وفقاً لذلك » (٧) . وبدأ العالم المستخلص من مبدأ القياس مجرد خرافة ذهنية . وانتهى الأمر إلى أن أصبح القياس كما حدث في حالة التألف عند شافيتسبرى الذي يتخلل التنوع اللامتناهي مجرد شيء غيبي ومجرد نزعة عقلية لا ترتكن إلى أى أسس ذات دلالة ، ولا على أى تصميم شامل . واعتقد فرانسيس جيفرى « أن ماهية الشعر تعتمد على الإدراك الحسى المرفه والتعبير النابض بالحياة عن هذا التشابه الخفى الدقيق القائم بين العالم المادى والعالم الأخلاقى - الذى يترتب عليه جعل الأشياء والخصائص الخارجية نماذج طبيعية ورموزاً للملكات الداخلية والمشاعر وتتصف الاحساسات بهذا التشابه بغموضها وصعوبة التعبير عنها ، كما هو متوقع من أى نظرية من نوعها ، وإن كانت هذه الاحساسات سائدة

صبيحة الغور في طبيعتنا ، ومن هنا فانها قد تركت طابعها على لغة
الناس العادية في كل عشيرة وحديث « (٨) . وبعبارة أخرى يمكن
القول بأنه لما كان مبدأ القياس في ذاته لا يعنى شيئاً ، فإنه لم يعد
صالحاً للدركان اليه في تنظيم الواقع والتجربة .

وكما تمخض عن الاستماسة بالفكرة الموجهة للتنوع اللامتناهى
فكرة « التوافق القائم على التنافر » مجرد سرد لقوائم من الأسماء
المنظومة ، كذلك أسفر انحلال فكرة الاقتداء بتكوين الكون عن افتراق
التسعر الأخلاقي عن الوصفى في أواخر القرن الثامن عشر . وترك
الاتجاه الرمزي الوصفى الأخلاقي لدينهام وبوب جانبا ، وحل محله
اتجاه يهدف الى وصف المنظر الطبيعي « بعد اضافة حليات يستطاع
العثور عليها في المراجعات القديمة أو التأملات العرضية » على حد
قول الدكتور جونسون . وأدرك إيمانويل سويدنبرج على خير وجه
مثل هذا الانحلال الذي لحق بالأنماط الكونية فقال : « اعتمد أول
إنشاء الجنس البشرى على المتطابقات ذاتها في تفكيرهم وبدلت لأعينهم
الأشياء والطبيعة في العالم كمجرد أدوات تساعد على التفكير على هذا
الوجه ، ولم يعد الناس رويدا يهتمون في فكرهم على المتطابقات بل
على معرفتهم بالتطابق » . ومن هنا أدركوا أصل عبادة الأصنام ،
عندما كان الناس يقيمون لأنفسهم صورا منظرية للأشياء الإلهية (٩) .
وحينما كف شعراء القرن الثامن عشر عن التفكير القائم على القياس ،
انجهوا الى التفكير في العلاقات القائمة على القياس ، فساعدهم ذلك
على أن يفكروا أى نظام محدد المعالم معتمد على هذا التناظر
يستطيعون تعميمه في الصبغ الشعرية ، ولكنهم حرصوا على انشاء
الأشعار التي لا ترمى الى أبعد من التنبيه الى هذا التشابه .
وتساوى القول بوجود نمط للكون مع القول بعبادة الأصنام . وانحصر
كل أمل جيمس فورتسكو في أن يفصح شعره من النوع التشبيهي
والإخلاقي « على نحو ما عن إمكان صنع صور حسية تحجب الحقائق
ذات الطابع المجرد ، وإمكان تصوير مظاهر العالم الأخلاقي اعتمادا
على ظواهر العالم الطبيعي » (١٠) . وأسفر هذا التشكك الواهي في

(٨) ص ٦٠٧ من Contributions to the Edinburgh Review (١٨٠٣) .

(٩) ص ٦٤ من كتاب Heavens and its Wonders and Hell وكذلك كتاب

The True Christian Religion

الجزء الأول ص ٣٠٢ .

(١٠) A. View of Life in its Several Passions (١٧٤٦) .

قيمة القياس عن ظهور شعر العصر الوصفى المميز المزدوج السمة ،
 عندما يقوم الشاعر بعد وصف مستفيض للمشهد بإعادة النظر اليه
 « بعينه الاخلاقية » للإشارة الى أوجه التبع الاخلاقية . وكتب
 ناظم آخر للشعر « هنا دع الوصف يقف ، ولكن استمر أيها المتأمل
 في مهمتك ، وأصنع الأثوذة بلون أخلاقي » (١١) واهترض
 كولريديج سنة ١٨٠٢ : « نعمة حيلة دائمة تدفع الى طلاء كل شيء
 بالمسحة الاخلاقية . فلا يرى احدا ولا يصف أية ظاهرة طريفة في
 الطبيعة ، بغير ان يربطها بتشبيهات باهتة بالعالم الاخلاقي » (رسالة
 الى سوثي في ١٠ سبتمبر ١٨٠٢) .

على أن هذا الانقسام المميز لشعر اواخر القرن الثامن عشر لم
 يفلح في أن يأتى بأى تراكيب شاعرية ، كما انه ايضا كان بمثابة
 اعتراف بعجز العصر عن الاحاطة بالعالم ، وبانتماء كل انسان الى
 بيت « شاندى » . فكل وحدة تشبيهية لها شكلها المنفصل ، ولا ترتبط
 بتشبيهها المزعوم الا عن طريق التداى . وربما صادفت دقة التشبيه
 الاعجاب ، لو ربما حدث شعور بالارتياح من جانب المثال في حالة وجود
 أى ايمان بالتماثل بين العالم الطبيعى والعالم الاخلاقي ، وان كان
 من المتعذر ادراك أحد طرفي التشبيه من الشكل التركيبى للآخر
 باعتباره تعبيرا عنه بلغة دقيقة . . فلا أثر لأى طرف أوجد على الآخر .
 أن غاية مثل هذا الشعر هو اقامة التشبيهات فحسب ، لا استخدام
 التشبيه شعريا بقصد فرض انماط الطبيعة الخارجية أو تجربة
 الشاعر في المشهد على التركيب اللغوى المحض ، وبذلك استطاع
 انطلاقا الامكانات المكونة لتركيب نسقى فيه . اذ تظل التراكيب الخاصة
 بالوصف منفصلة عن تراكيب الدعوة الاخلاقية ، ويؤدى الاخفاق
 في الربط بينهما الى الاخفاق في استحداث أى تراكيب جديدة ، بشريها
 لن تكون هناك قصيدة ولن تكون هناك حاجة اليها .

ومعالة دلالة أن يعتمد الأسلوب الأوحده الذى استطاع القرن
 الثامن عشر النهوض به ، على مذهب التداى ، فمنه استنبط أعظم
 احساس بالنظام ذى الدلالة . ولا يقتصر الأمر على نجاح التداى في
 نقل كل نظام من العالم الموضوعى الى العقل الذاتى ، وبذلك يصح

النظام متناسبا مع التجربة الانسانية ، لأن طريقة التداى منتزعة مما يجرى فى الحديث المعتاد ، ومن هنا فانها تتمتع بنفس حقيقة اللغة المعتمدة على الاستدلال . ومن الميسور التعرف الى الأصول الأساسية لسيكولوجية التداى بمجرد ادراك دور الربط الذى يقوم به كل حرف من حروف العطف فى اللغة . ويعتمد التداى كالفلة سواء بسواء على الاستدلال . وتتماثل الروابط التى يعرضها مع الروابط النحوية فى اللغة العادية : الاضافة والتشابه والتباين والجوار والعلة والمعلول . ومن ثم ورغم المحاولات العديدة التى حدثت لانشاء شعر قائم على التداى فحسب ، الا أن هذه المحاولات قد باءت بالفشل ، بالنسبة للشعر كما تصور فى هذه الصفحات على اقل تقدير . وفضلا عن ذلك ، فلقد أدى ميل مذهب التداى الشديد الى السيكلوجية الى القضاء على عناية الأديب بالألفاظ وتكامل فاعليته . بعد الاعتقاد بأن كل ما ننشر اليه اللغة الشعرية هو التنبيه لسلسلة شخصية من المتدايات . وهذا يفسر ما قاله ارشيبالد اليسون عما ترتب على النقد من قضاء على الأديب . . . بهذا المعنى لا يكون الشعر مؤلفا مما يترتب على المواد المشار اليها فى العالم ، بل يكون كل ما يستطيع تحقيقه هو التزويد بإشارات أفضل من العالم ذاته ، لاستشارة تيار التأمل عند القارئ .

ترك لنا وردزورث مثلاً ممتازاً يساعد على التأمل عن حالة الانسان التى ترتبت على زوال صور العالم الأقدم ، وعلى الاخفاق الذى أحدثه التداى . ففى أثناء دفاعه عن احدى صونيتاته (*) ، قام بتحليل معناها فى رسالة الى اللادى يومون فى ٢١ مايو سنة ١٨٠٧ . وقال وردزورث أن الصونيت تستهل بتأمل الشاعر بلا غاية . وبلا أكثرات حالم الجموع الفقيرة من المراكب المتنانرة فى الميناء ، « لأن العقل لا يشعر بأى راحة فى حالة كثرة الأشياء التى لا يستطيع جمعها فى وحدة واحدة ، أو التى لا يستطيع اختيار شئ من بينها . يركز عليه الانتباه القسم أو المشتت فى الكثرة » . وفى النهاية تحركت احدى السفن فى وجهه ، وتركز وعيه عليها فابقظ قدرته الخلاقة ، وبذلك جهل لهذه السفينة الواحدة قيمة خاصة « وهكذا دب . الحياة فى كل ما بقى من سفن » .

كانت هذه السفينة لاشيء عندي ، كما كنت في نظرها
كذلك :

ولكنني لاحقتها بنظرات عاشق .

ولكن المركب واصلت رحلتها أخيرا ، واختفت من وعيه ، فعاد
له نعاسه الأصلي وعدم اكترائه .

الواقع أن وردزورث قد أمدنا بوصف رمزي لشاعر القرن
التاسع عشر وموقفه من الوجود . فالعالم الذي يحيا فيه بغير الفعل
بإطلاق للعقل لم يزد على أن يكون فوضى وذرات متناثرة ، وجمع
من الأشياء التي لا تستطيع ملكاته المدركة الحسية وحدها إنشاء كل
منها ، ولا يتميز أى شيء واحد منها بأى قيمة خاصة ، أنه عالم
لا نستطيع أن نتصور وجود هيرت أو بوب فيه . لم يكن إيمان
وردزورث الشخصى الراسخ بوجود روح متغلطة في عمق في كل الخليفة
بقادر في ذاته على خلق نظام ذى دلالة ، ولكنه قادر على خلق
مجرد أساس للنظام الممكن . إذ يلزم أن يعاود الإنسان الاتحاد - اعتمادا
على الخيال - بالروح الواحدة السائدة . فلكي يتحقق كل حافل
بالمعنى كان لابد لشاعر القرن التاسع عشر - رغم وجود عالم من
المعتقدات الشخصية المتغلطة في كل أفصاحاته - أن يعمل على خلقه
بفعله الإرادي الخلاق ، وإن وجب عدم التوقف عن أحداث تجديد
مستمر في الفعل الخلاق . ففي الفترات التي تخللت تجارب الخيال
لم يصادف وردزورث - والأمم بالمثل في حالة كولريدج - سوى كثرة
من الفوضى المحيرة التي لا غاية لها ، وهي تكشف عن نفسها أمام
الحواس السالبة . وبالنسبة لـ « شيللى » لم يظهر غير سيل
منهمر من الاحقائق والتغفر . لم يعد من المستطاع تصور القصيدة
كانعكاس أو محاكاة لنظام مستقل قائم بذاته خارجها . وخلق القصيدة
هو أيضا خلق لكل الكونى الذى يضفى معنى على القصيدة . ولا بد
أن ينشئ كل شاعر مستقلا صورته الخاصة للعالم ، أو لغة خاصة
به داخل اللغة .

لم يتغير حال الإنسان في المائة وخمسين سنة الماضية .
وما شعر به وردزورث هو نفس ما نشعر به . ولعله لا وجود لأى
شاعر حديث كان على دراية حية بذلك مثل « يتس » ، لأنه واجه
مباشرة مسألة ما يلزم للإنسان العصرى كي يصبح شاعرا . ومنذ

أوليات إيمانه ، اسنحوذ عليه « الاعتقاد بأن العالم الآن لا يزيد عن مجموعة من الشذرات » . ومن هنا أولع بالصور التي أظهرت « وحده للوجود » : العصور التي ركز فيها الشاعر والفنان عن طيب خاطر نفسيهما على موضوع كامن في وجدان كل الناس (١٢) . مثل هذه الأساطير الشائعة من العالم كاسطورة التوافق القائم على التنافر أو التطابقات المتعائلة أشبه بالأوتار المترابطة المشدودة بحيث أننا إذا ضربنا أى وتر منها همهمت باقى الأوتار بصوت خافت . كان أول شيء يأمل يتس فى احداثه عندما أحيا الأسطورة الكلتية هو أحداث وحدة فى حضارتنا « التي تكاثرت عناصرها نتيجة للانقسام » ، كما يحدث فى حالة الأنواع المنحطة من الحياة » . إذ أدرك يتس ادراكا قويا القدرة المعرفية الكبرى العليا التي تذكر بها مثل هذه الأسطورة الموحدة ، وما نستطيع ان نحققه : « من المستطاع للشعوب والأجناس والأفراد ان يتحدثوا بفضل صورة أو مجموعة من الصور المترابطة التي ترمز، أو تستطيع استحضار حالة ذهنية خاصة ، لا تعد مستحيلة بين كل الحالات الذهنية الأخرى ، وإن كانت تلبو عسيرة لآى إنسان ؛ أو جنس أو شعب بالذات . لأن أعظم العوائق التي يمكن تأملها بلا شعور بالناس هي وحدها التي تستطيع إثارة الإرادة ، وتحقيق أكمل تركيز لها » . أو وفقا للمعنى الذي طرح هنا : ترابط عقول الناس بعضها مع بعض فى وحدة ذات دلالة ، لا اعتمادا على الأنماط الكونية التي نستطيع قبولها بسلبية سهلة ، بل اعتمادا على تلك التي ينبغي أن تستند الى إيمان قائم على المشقة والجهد ، أى على تلك الأنماط الخارجة عن اللغة ، والتي تعارض عادة معها . على أن يتس قد أدرك أن مشروعه قد تحتم أن يقضى عليه الإخفاق « لأن الشذرات قد تنفتت الى فتات أصغر » . فلم نعد قادرين على إعادة أحياء عالم ما قبل القرن التاسع عشر :

بعد أن يعود الصقر فى حلقة دائمة الإتساع

فانه يعجز عن أدراك صوت منرب الصقور .

وتعزل الأشياء ، ولا يستطيع المحور البقاء على حاله

ان الفوضى الصرفة سائدة فى العالم .

على أن يتس قد اكتشف طريقه كشاعر حديث من خلال أسطورة « رؤياه » الشخصية . وعرف يتس ان صدق الأسطورة أو زيفها مسألة غير ذات بال ، لأن كل تعبير وكل معنى بالتبعية يجب أن يعتمد على أسطورة ما . وعندما قرر يتس فضاء ما بقى من حياته في تفسير الجمل المتناثرة ورأبها ، تلك الجمل التي جاءته بها الأرواح ، احتجت الأرواح ، لأن المذهب ليس غاية في ذاته ، ومن ثم فإنه لا يعد صائبا أو مخطئا ولا يوصف بالحقيقى أو الوهمى . أنه وسيلة لتصوير ما هو خارج المعانى الكامنة في الفاظ اللغة البحتة . وما تقدمه الأسطورة هو استبصار جديد أو « رؤيا » ، ولكنها بلا قيمة في ذاتها فيما عدا كونها تركيبا غير عادى لتيسير الحصول على معنى أو تعبير شامرى ، ورفضت الأرواح قائلة « لقد جئنا لك نعطيك مجازات للشعر » .

حاشية لجامعى هذه المختارات

فى الفصل الثانى (المشهد الثالث) من رواية برومسيوس محطم القيود لشيلى وصفت بانثيا أول ردود فعل شعرت بها فى عالم « الديموجورجوية » (الشياطين) كما يلى :

... بوابة جسارة

كبركان يتدلع منه لهب الجحيم (*)

فتتصاعد منه « انفاس نبوة » لا تعرف ماهيتها ،

ينعاطاها فى شبابهم الهائمون الوحدا ،

ويسمونها الحقيقة والفصيلة والحب والمبقرة أو الفرخ .

انه خمر الحياة المثير الذى يجرعون ثمالاته

حتى يغيبوا عن وعيهم ، ثم ينقضون

كالخواريات الوحشيات عندما يصحن ابفوى ابفوى !

بصوتهن الذى تنتقل عدواه الى العالم .

احتوت هذه الفقرة على أفكار وصور مترابطة ، على نحو رائع ،
ففى تمكس ظاهرة نابضة دوما بالحياة ، بما فيها من تكثف وتمقد
وغموض غريب ، تلك الظاهرة التى نسميها بالرومانتيكية . كما انها
توحى فى نفس الوقت - بما يشبه النبؤة - بالأشكال والصور العديدة
التي جاءت فى أوصاف مفسرى الرومانتيكية ومعرفها (ويكاد المرء
بضيف اليهم مخترعيها) .

التعريف يعنى التحديد ، وأى تلمذهب أتبعه « بأنفاس النبوة » المكتشفة ، أو كما قال شيللى نفسه : (التلمذهب) « لا يمثل الأفكار فى حالة وحدتها المتكاملة بل فى صورة أشبه برموز الجبر ، التى تساعد على الوصول الى نتائج عامة معينة » ولعل ما نميل الى نسيانه أو اغفاله فى كثير من الأحيان هو مقاومة أغلب الرومانتيكيين للميل الانسانى الى انشاء مذاهب فكرية ، وشل الفكرة وحصرها فى نطاق شعار ، وتحويل اللاملموس الى شىء ملموس . قال بليك : « الانطلاق الحيوى متعة أبدية » ، أما الخضوع للمذاهب الفكرية (واستعمل بليك بدلها كلمة العقل) « فأشبهه بالقيود أو المحيط الخارجى الذى يحد القدرة » . وترددت الفكرة المتضمنة فى صورة « أنفاس النبوة » التى سميت الإشارة إليها ، وكذلك ملاحظة بليك ، عن شيللى ، فى كتابه « الدفاع عن الشعر » حيث عرف الشعر بأنه « مركز المعرفة ومحيطها معا ... وجدورها ولعبرتها » .

..... أيتها الثمرة والجنين

أنت الورقة والثمرة ، أم أنت الطمية

أيها الجسم المهرج مع الموسيقى ، أواه أيتها اللوحة
البراقة

كيف نفرق بين الراقص والرقصة .

ما هدفت اليه أبيات « يتس » السابقة هو نفس الشىء . فمن الواضح كما جاء فى الإجابة المتضمنة فيها ، أننا لا نستطيع التفرقة بين « الراقص والرقصة » ، ولكننا نحاول بالحاح . وعرض كولريديج الفكرة (*) فى كلمات مختلفة بعض الاختلاف ، فذكرنا بأن الشعر الرومانتيكى رمزى ، و « بأنه يشارك دائما فى الواقع الذى يحاول جعله مفهوما ، وهو بينما يسمى للأفصاح عن الكل ، يقبع كجزء من هذه الوحدة ، التى يعد ممثلا لها » . ولو أننا لم ندرك ذلك ، فإننا سنستطيع القول مع استعمال كلمات كولريديج على نحو لم يقصده ، بأن الأمر سينتهى إما الى دفن الأدب الرومانتيكى والرومانتيكيين فى حروف ميتة أو الى اغتصاب نتاج زائف للفهم الألى

لاسم هذا الأديب وامجاده (*) . او كما قال وردزورث : « اننا نقتل
لنترح » ، لأن التترجيع يعنى التعريف ، لا الخلق . انه تحطيم لعالم
الفنان الذى خلقه من جديد ، فى محاولة مساء توجيهها للثور على
جوه . بهذا العالم . قال كيتس :

يستقتص الفلسفة أجنحة الملائكة :

بفروها جميع الأسرار بالقانون والخط

وتعرفها الهواء المسكون الملى بالنجوم

وتعزفها نسيج قوس قزح

فالمذاهب الفلسفية تساعدنا على المعرفة لا الرؤية ، ونقدم لنا
صوراً فوتوغرافية ، لا الأصل الذى رسمه رينوار .

على أن الرومانتيكيين أنفسهم جميعاً قد أدركوا (بوضوح بدفعنا
الى الحقد عليهم) المآزق الدنيوى الكامن فى محاولة الجمع بين المحور
والمحيط وبين المساهية زالهوة فى وحدة لا تنقسم .

فكما قال بارون فى تشايلد هارولد :

هل أستطيع الآن أن أجسم وأبوح

بذلك الشيء الشديد الاتصال بوجدانى .

هل أكل بأفكارى بالتنمير عنها

**وبذلك ألقى بالروح والعقل والمشاعر قوية ام
ضعيفة**

أن كل ما سميت اليه واسعى

أن أعرف وأشعر ، بل وأنفـس فى كلمة واحدة

ولو كانت هذه الكلمة يرقا لنطقها .

(*) معروف أن الفلسفة الرومانتيكية تحقر الفهم أو « العقل » فى زعم
عصر التنوير ، ومن ثم فإنها ستخضع لكل ما يحققه من معرفة ، وتراه على هامش
الحقيقة . وتصفه بالآلية ، وترى الرومانتيكية أن الروح أو العقل ، كما يبدو لها -
لا الفهم - هو وحده القادر بجميع ملكاته على الإحاطة بالحقيقة وخفايا الروح .

وعبر كولريديج في كوبلاخان من نفس المعنى :

أو استطعت أن أحيى في نفسي

سمفونيتها وأغنياتها

.....

لقد كنت ببناء هذه القبة في الهواء .

وكذلك شيللى (٢٤) .

الكلمات المجنحة التي ستنفذ بها روجي

في قمة عالم الحب الفريد

إنها قيود من الرصاص حول أجنحتها النارية

سألهن وأفوص وأرتجف وألفظ أنفاسي !

فليس الإنسان لها ، مهما توافر له من شاعرية وقدرة على النبوة . ومع هذا فالفن الرومانتيكي يمثل لحظة التلهف tip-toe عند كيتس و « الوقفة التي حدث فيها تحول العالم » ، تلك اللحظة التي حدث فيها « التفاعل بين عناصره » ، وبلغت فيها رمزية شعر كولريديج الاكتمال » ، والتي وصفها كيتس بقوله بأنها تمثل « نفس الحياة وهي تغدو بأنسب زيد لها » . فلا قتل هنا ولا تشريح ، كما اعتقد شيللى . إن مثل هذا التركيب أو التفاعل له بطبيعة الحال معنى ديني ، كما أن له معنى جمالي . ولعلنا نذكر كيف بدا المسيح في نظر بليك أعظم فنان ، وكيف قال البيوت : « إن أدراك النقاء ما لا زمن له مع الزمان هو مهمة القديس » . ولكنه دين يتسامى على كل طائفة ، ويقاوم كل تحديد وتعريف . ومع الاستشهاد بكولريديج دون رجوع إلى سياق كلامه : « أنه دين يختلط بالدعوى الأخلاقية فلا يؤثر فيه الاغفال عن أهواء النفس » .

ولكن الناقد مضطر إلى التمرير والتحليل والشرح والوصف والوصافة والحكم . فتكاد نظراته التي اختص بها تدفعه حتما إلى الاختيار بين التركيز على المحيط أو المركز ، حتى وإن بدت له ضرورة الجمع بينهما ، أو وجوب رؤاها وكأنهما شيء واحد ، لأن تعابيره

Epip-aychklon (٢٤) :

وصيفه وتقديراته ليست بالفن ولا هي بالرمز ، بل هي تجريد من الفن والرمز . وهي في أنفاس الأحوال تبتمد ابتعادا مضاعفا عن « أنفاس النبوة » ، ومن هنا فانها لا تزيد عن بناء بناء ، خلق من أحجار وقوالب صنعها خلق آخرون . قال بليك « أن من يرى النسب فقط أى مجرد الأجزاء ، لا يرى أكثر من نفسه » ، وإن كنا لا نميل الى الذهب بعمدا الى حد القول بأن نقاد الرومانتيكى والرومانتيكية لم يروا غير أنفسهم ، إلا أن هناك قدرا كبيرا من الحقيقة في ملاحظة بليك . فإذا رجعنا الى الفقرة المأخوذة عن « برومسيوس محطم القيود » سنرى هناك العديد من النسب التي تحدث عنها بليك والكثير من النفوس النفاذة في صورة أجنة . ولو عزلت صورة « أنفاس النبوة » ، عن باقى الصور ، فانها لن تصور أكثر من نظرة محدودة لشعر شيللى ، أو للشعر الرومانتيكى بوجه عام ، أو للرومانتيكية . ولو اكتفينا بصورة شباب « الهائمين الوجداء الذين يتعاطون الأنفاس » فاننا سنستوحى صورة غريبة عجيبه للرومانتيكية عند شيللى وبايرون ، كما توحى « الحقيقة والفضيلة والحب والعقوبة أو الفرحة » بصورة أخرى ، أى « بالخمر المخيلة التي تخدر المرء وتجعله يهدى كاحدى الحوريات الوحشيات ، وهكذا » .

على أنه اذا كانت صور شيللى في هذه الفقرة لا تستطيع أن تعبر عن المعنى أو تنقله منفصلة عن الصور الأخرى ، أو عن السياق المعين لهذه القصيدة المعينة ، كذلك لا يمكن النظر الى أية نظرية عن الرومانتيكية أو وجهة نظر عنها بمعزل عن النظرات الأخرى . وبالرغم من أن « أنفاس النبوة » عبارة عن أنفاس بحق ، إلا أن من منحها شكلا ومعنى هم بنى البشر . ومع أن الحوريات الوحشية تنصفن بالجنون عندما يعربدن وهن سكارى بالخمر الذى أعطته لها الإله باكوس فإن الصورة ليست بأكثر من صورة أو تشبيه . فهى ليست حكما واقعا ، ولا قولاً دالاً على اتباع مذهب فكرى معين . إن أولئك الذين يجهرون بصوتهم عاليا وتنتقل عدوى كلامهم الى العالم ، لا بدون من المجاتين إلا في نظر عالم يعرف أنه ملهم العقل . ومثل هذه المعرفة هي أعلى دوجات الشعور بالرضا عن النفس .

وقد يؤخذ على الشاعر الرومانتيكى أنه يقع في أمر نفس القصور الذى نسبناه للنقاد الذى يسعى للتعريف . فمن الواجب جعل كلمات مثل « الطبيعة » عند وردزورث و « الفرح » ر « قطرات

الشهد « عند كولريديج و « القدرة » عند بليك و « الوهم » عند بايرون و « السر » أو « الشدة » عند كيتس و « الأنفاس » عند شيللى - قابلة للفهم وكذلك للدراك ، اى ينبغى - كما فى الفقرة المنقولة عن برومثيروس محطهم القيود - أن تدل على شيء ما ، أو بمعنى أفضل ، ينبغى أن تأخذ شكلا وجوهرا معنا ، قبل أن يستطاع نقلها للآخرين . فليك يتساءل :

هل استطاع وضع الحكمة فى قضيب من الفضة ؟

أو الحب فى كأس من الذهب ؟

والرد بالطبع بالنفى ، ولكن الشاعر مطالب بوضعها فى شيء ما . فمليه أن يعمر العلم ، ويمنحه اسما . فلو صح أن الآتية الاغريقية (*) كانت صديقة للانسان ، لوجب عليها أن تتحدث اليه . أن الكلمات ليست عشا ، أنها ضرورة . ويقول بايرون :

إنها للخلق ، وعندما تخلق تحيا .

إن ما نصفه عليها هو كيان أشد حيوية ،

ويكتسب الخيال من الشكل الذى يمنحه لها

الحياة التى تتخللها ...

وعلى الرغم من أن الرومانتيكيين لا يتفقون مع بايرون فى طريقة فهمه لهذه النقطة ، فأنهم جميعا ، وبكل وضوح ، قد شعروا بوصفهم إفتانين بالاضطرار الى تزويد خيالهم وما شابه عندهم « أنفاس النبوة » عند شيللى ، بالشكل . والاختلاف - كما سبق أن نوهنا - بين هذا النوع من العمل ، وبين ما يقوم به الناقد هو الاختلاف بين الخلق ، وما سبق أن سميناه « بالتكثيف » . فكما كتب كولريديج :

لن استطيع أن آمل أن تزودنى الأشكال الخارجية

بالمشاعر والحياة

التي تنبع من ينبوع الباطن .

على أن هذا ينبوع سينفجر بفعل خياله الخلاق (كما هو الحال فى بركان شيللى) اى قصيدة « الأسى والشجن » . أما فى نظر الناقد ، فلا وجود لآى ينبوع . إنها القصيدة ، وحسب .

(*) عنوان أشودة لكيتس .

وعلى هذا يمكن القول بأن اختيار صورة أو صورتين من يرومئوس معظم القيود لشيلى تم القول بأنه من المستطاع الزعم بمساواتها على نحو ما لتباعرية شيلى في جملتها هو كلام مضلل على أحسن تقدير . ومع هذا ، فعلى الرغم من خطورة مثل هذه الصور المخففة ، فإن هذا الاتجاه لا يخلو من فائدة . من جهة أخرى ، فإن وصف شعر شيلى بأنه شعر غص أو شعر صغار ، كما فعل « بايت » و « اليوت » على سبيل المثال — ليس بالأمر الخطيء بقدر ما هو متحيز أو جانبي . انه رأى يشبه رؤية الشيء من محيطه ، فيبدو لذلك مستجبا للرؤية والمعاشية . وربما لا تكون هنالك في هذه الحالة أية صورة ضرورة لرؤية « الشيء حيا » . ان ادراك الرومانتيكية كنوع من المخدر أو من الحلم النافه ، أو كنتيجة للعيش في مجتمع بورجوازي ، أو لما أصلب الدين من تصدع ، أو على أى نحو آخر ، يعنى الرؤية من خلال منظار شخصي أو رؤية الشخص لنفسه فحسب . لم يكن الشاعر هو الذى خلق الرومانتيكيات المتعددة التى تحدث عنها آرثر لومجوى ، ولكنه الناقد الذى يشرح ، حتى إذا لم تخطر على باله فكرة القتل . ربما استمر « الصوت الناقل للمعنى للعالم » ينقل المعنى لأمثال جوته ولوكاس وبراز (٣) ، وإن كانت قد اسنمرت في الانتقال الى غيرهم من اصحاب العقليات النقدية في عصور أخرى وعند شعراء آخرين وأشعار أخرى .

ومع ان المؤلفات الخاصة بالرومانتيكية تدمى وحدتها وقوتها ، ورغم انها مازالت تقاوم بحزم الانعواء تحت أى تصنيفات ضيقة ، إلا ان دارس مثل هذه المؤلفات ربما رجع اليها بعد ان تزداد نظرته وضوحا وانتعاشا . ومن المفارقات أن يرجع ذلك الى ما يسود مشاحنات النقد من اضطراب بعد تأثرها باستشارة وجهات نظر العقول النقدية الأخرى التى ترى شكل « الأنفاس » في صور مختلفة . اما القيام بنفر ذلك ، أى الاتجاه الى تجاهل التاريخ النقدى للرومانتيكية (أو أى عصر أدبي آخر) فيمنى بكل تأكيد « خطط الجزء بالكل » نتيجة « لعدم تبصر دال على الحماسة » ، كما يعنى الخلط بين عالم الفرد الزائل بعالم الفن الذى لا يفنى » .

روبرت . ف. جلنر

جيرالد . أنسكو

ملحق

بعض النصوص الشعرية الإنجليزية

ص ٤٩ من شعر تشوسر باللغة الإنجليزية القديمة

And down from thennes faste he gan avyse
This lital spot of erthe, that with the see
Embraced is, and fully gan despyse
This wretched world, and held at vanitee
To respect of the pleyn felicitee
That is in hevene above, and at the haste,
Ther he was slayn, his loking down he caste

And in himself he laugh right at the wo-
Of them that wepten for his deeth so faste;
And damned al our werk that floweth so
The blinde lust, the which that may not haste
And sholden al our herte on hevene caste.

Swych Fyn hath, lo, this Troilus for love,
Swych fyn hath al his grete worthinesse;
Swich fyn hath his estat real above,
Swych fyn his lust, swych fyn hath his noblesse
Swych fyn hath false worlds brotelnesse.
And thus began his loving of Criseyde,
As I have told, and in this wyse he dyde.

O yonge, freshe folkes, he or she,
In which that love up groweth with your age,
Repeyreth hoom from worldly vanitee,
And of your herte up casteth the visage
To thilke god that after his image
You made, and thinkes al nis but a fayre
This World that passeth, sone as floures fayre

من ٧٠٠ الأصل الانجليزي لبعض اشعار ميلتون التي يتلاعب فيها
بالالفاظ ويتعذر ترجمته كلماته للعربية *

..... but still his strength conceal'd, Which *tempted*
our attempt, and wrought our fall.

Thither ful fraught with mischievous revenge, *Accurs'd*,
and in a *curs'd* hour he hies.

On the bare outside of this World that seem'd *firm* and
imbosom without *Firmament*

الكلمات المبينة بحروف مائلة قد حدها صاحب المقال « كلينث
بروكس » *

محتويات الكتاب

صفحة	
٧	مقدمة المترجم
١١	تمهيد
	والترباثر
١٧	حاتبة عن الكلاسيكى والرومانتيكى
	ارفينج باييت
٢٥	النظرة الحالية
	جريرسون
٤٢	الكلاسيكى والرومانتيكى
	هولم
٦٢	الرومانتيكية والكلاسيكية
	ارثر لوفجوى
٧٧	فى التفرة بين الرومانتيكيات
	لاسيل أبركرومبى
٩٣	الرومانتيكية
	هيوچ ايانسون فوسيت
١١١	روسو والرومانتيكية
	ارنست برنباوم
١٣٤	الحركة الرومانتيكية
	هوكس فيرتشايلد
١٤٦	تعاريف الرومانتيكية
	هربرت ريد
١٥٧	مقدمة (السريالية ومبدأ الرومانتيكية)
	كريستوفر كودويل
١٧٢	الوهم البورجوازى والشعر الرومانتيكى الانجليزى
	ليوكاس
١٨١	خاتمة عن الرومانتيكية واللاشعور

صفحة

كليث بروكس	
ملاحظات عن مراجعة لتاريخ الشعر الانجليزى	١٩٣
ادوين بيرى بيرجام	
الرومانتيكية	٢٠٦
ريشارد فوجل	
الشعراء الرومانتيكيون والنقاد الميتافيزيقيون	٢١٨
الكس كومفورث	
الفن والمسئولية الاجتماعية - عقيدة الرومانتيكية	٢٤٢
ستييفان سبنندر	
تمهيد - العالم الباطنى للرومانتيكيين	٢٦١
رينيه ويليك	
معنى « الرومانتيكية » فى تاريخ الأدب	٢٧٥
مورس بيكهام	
نحو نظرية للرومانتيكية	٣٠٤
البرجيراد	
منطق الرومانتيكية	٣٢٦
فوكيس	
خلق النظام من القوضى - مهمة الشاعر الرومانتيكى	٣٣٩
كارل فاسرمان	
المجاز فى الشعر	٣٥١
حاشية لجامعى هذه المختارات	٣٧٠
ملحق بعض النصوص الشعرية الانجليزية	٣٧٧

رقم الايداع ٨٦/٣٠٤١

التقديم الدولى x - ٠٩٦٩ - ٠١ - ٩٧٧ (٢٠٢١) General

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

